

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(Магистерская диссертация)

На тему: «Дихотомия образов Евы–Психеи в творчестве М. И. Цветаевой»

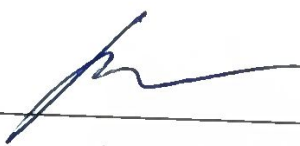
Исполнитель _____ Некрасова Ангелина Руслановна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат педагогических наук _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Дорофеева Марина Георгиевна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой

_____  _____
(подпись)

_____ кандидат педагогических наук _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Виноградова Марина Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

« 3 » декабря 2025 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ	
ДИХОТОМИИ ОБРАЗОВ ЕВЫ И ПСИХЕИ.....	9
1.1. Архетип как категория литературного анализа.....	9
1.2. Мифопоэтика как метод анализа художественного сознания.....	19
1.3. Архетипы Евы и Психеи: символика и культурные контексты.....	28
Выводы	38
ГЛАВА 2. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ДИХОТОМИЯ ЕВЫ И ПСИХЕИ В ПОЭЗИИ	
МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ	40
2.1. Поэтическое «я» как центр архетипического конфликта	40
2.2. Образ Психеи: миф внутреннего пути	46
2.3. Образ Евы: архетип земного и телесного начала	64
2.4. Диалог архетипов: структура дихотомии «тело – душа».....	72
Выводы	94
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	96
БИБЛИОГРАФИЯ	100

ВВЕДЕНИЕ

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) – одна из ключевых фигур русской поэзии XX века, чьё творчество, долгое время находившееся на периферии официального литературного канона, в постсоветскую эпоху по праву вошло в число центральных явлений отечественной культуры. На протяжении десятилетий значительная часть её наследия была известна лишь узкому кругу специалистов и поклонников «неофициальной» словесности, в то время как для массового читателя поэзия и проза Цветаевой оставались во многом закрытым миром. В настоящее время обращение к художественному опыту поэтессы представляется принципиально необходимым: её тексты, характеризующиеся исследователями как предельно напряжённые по форме и необычайно глубокие по содержанию, обнаруживают феноменальную способность соединять личное и универсальное, биографическое и мифологическое, частное переживание и общекультурный опыт [23; 68].

Формирование художественного сознания Цветаевой связано с её высокой образованностью и ранним приобщением к мировому культурному наследию. Семейная среда, многократные поездки за границу, систематическое чтение западноевропейской и русской классики, интерес к античности, средневековой и барочной культуре, философии и богословию – всё это обусловило ту степень «внутреннего освоения» широкого историко-культурного контекста, которая позволяет говорить о собственном мифотворческом универсуме поэтессы. Как отмечают исследователи, Цветаева не столько цитирует или стилизует традицию, сколько превращает её в материал для построения личного мифа, где библейские, античные и романтические сюжеты переосмысливаются в координатах её индивидуального духовного опыта [19; 52].

Особое место в этом мифотворческом пространстве занимают женские архетипы, активно функционирующие в цветаевском тексте: Ева, Психея, Мария, Мадонна, мученица, возлюбленная. Через них поэт осмысляет природу женского начала, драму совмещённости телесного и духовного, греха и святости, свободы и предопределённости. Выбор Цветаевой из арсенала мировой

культуры именно таких фигур не случаен: они оказываются для неё «родственными» в той мере, в какой позволяют выразить личный опыт предельного душевного испытания, любви, вины и преображения. В этом ряду архетипы Евы и Психеи занимают принципиально значимое место: Ева соотносится с темами первородства, падения, свободы и ответственности, Психея – с темой пути души, внутреннего испытания, перехода от распада к собиранию, от раны к духовному возрождению.

Именно в дихотомии этих двух фигур – Евы и Психеи – наиболее остро и выразительно проявляется характерное для поэтики Цветаевой «соединение несоединимого»: тела и духа, земного и трансцендентного, страсти и жертвы, человеческой ограниченности и метафизической устремлённости. Образный конфликт, выстроенный на соположении и взаимном отражении двух архетипов, задаёт важнейшие координаты цветаевского художественного мира и определяет своеобразие её лирического субъекта, неизменно находящегося в пограничной ситуации между падением и преображением, «Евой» и «Психеей».

Актуальность исследования

Актуальность настоящего исследования обусловлена, с одной стороны, устойчивым интересом современного литературоведения к мифопоэтике и архетипическим моделям в художественной литературе, а с другой – необходимостью более тонкого осмысления специфики женского архетипа и способов его репрезентации в поэзии М. И. Цветаевой. Несмотря на значительный объём работ, посвящённых цветаевскому мифотворчеству, проблема дихотомии образов Евы и Психеи в её творчестве до настоящего времени не становилась предметом специального комплексного рассмотрения. Как правило, эти образы изучаются либо в общем контексте библейской и античной интертекстуальности, либо в рамках отдельных сюжетно-мотивных наблюдений. Между тем, их сопоставление и анализ именно как дихотомической пары позволяют по-новому увидеть внутреннюю драматургию цветаевского текста, выявить глубинные механизмы его смысловой организации, уточнить

представления о структуре авторской картины мира и о моделях женской субъектности, выстраиваемых поэтессой.

Объект и предмет исследования

Объектом изучения в диссертации являются произведения М. И. Цветаевой, прежде всего лирические и лиро-эпические тексты, а также фрагменты её художественной прозы и публицистики, в которых актуализируются мотивы и образы Евы и Психеи.

Предметом исследования выступает дихотомия образов Евы и Психеи в этих произведениях, то есть особенности их художественного воплощения, взаимосвязи и противопоставления, а также их функциональная роль в формировании поэтического пространства и в организации оппозиции «тело – душа» в творчестве Цветаевой.

В настоящей работе термин **«дихотомия»** понимается как принцип устойчивого двучленного смыслового членения, основанного на бинарном противопоставлении взаимосвязанных полюсов, которое структурирует художественный текст на различных уровнях – мотивном, образном, композиционном. Речь идёт не о внешнем контрасте, а о таком типе оппозиции, при котором каждый из элементов пары (в данном случае – Ева и Психея) осмысливается через отношение к своему «другому», а напряжение между ними становится источником развития внутреннего конфликта и смысловой динамики.

Цель и задачи исследования

Цель диссертационного исследования – выявить, описать и интерпретировать специфику дихотомии образов Евы и Психеи в творчестве М. И. Цветаевой, определить её функции в структуре поэтического мира поэтессы и в формировании её лирического субъекта.

Для достижения указанной цели в работе ставятся и решаются **следующие задачи:**

1. Рассмотреть теоретико-методологические основания исследования архетипа и дихотомии в литературе (юнгианская архетипика, мифопоэтический и культурологический подходы, гендерные исследования), уточнить понятийный аппарат работы.
2. Выявить место архетипов Евы и Психеи в европейской и русской культурной традиции, проследив основные этапы их философско-литературного осмысления и закреплённые за ними смысловые константы.
3. Отобрать и проанализировать тексты М. И. Цветаевой, в которых образы Евы и Психеи представлены явно либо имплицитно, описать особенности их символики, мотивных окружений и композиционного функционирования.
4. Исследовать, каким образом дихотомия Евы и Психеи соотносится с оппозицией «тело – душа» в поэтическом мире Цветаевой, какие мотивы, сюжетные ходы и поэтические приёмы обеспечивают развёртывание и усложнение данной дихотомии.
5. Сделать выводы о роли дихотомии «Ева – Психея» в формировании лирического субъекта и в структуре цветаевского мифотворчества, а также об её значении для понимания специфики женского архетипа в поэзии Серебряного века.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили принципы историко-литературного и культурно-исторического, структурно-функционального и герменевтического подходов, представленные в трудах таких ученых, как А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, В. Н. Топоров и др. Актуальными для настоящей работы явились статьи и книги по проблемам психоанализа и аналитической психологии З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Л. С. Выготского и др. Особый пласт научных работ составили книги и статьи исследователей творчества М. И. Цветаевой: работы М. Л. Гаспарова, Е. М. Гуковской, Т. А. Горьковой, С. И. Ельницкой, Р. С. Войтехович, О. В. Ибрагимовой и др.

Основным материалом исследования стали стихотворные произведения Цветаевой: «Поэма Горы», «Поэма Воздуха», «Крысолов», а также ряд лирических стихотворений («Вчера ещё в глаза глядел...», «Если душа родилась крылатой...», «Счастье или грусть...», «Легкомыслие! — милый грех...», «В гибельном фолианте...», «Полночь» и др.), дополненные дневниковой и эссеистической прозой, записными книжками и перепиской поэта.

Положения, выносимые на защиту:

1. Дихотомия образов Евы и Психеи в творчестве М. И. Цветаевой представляет собой устойчивую архетипическую структуру, организующую её поэтический мир и определяющую специфику лирического субъекта.
2. На материале любовной лирики 1910–1920-х годов показано, что архетип Евы формируется как фигура телесного и земного начала, связанная с мотивами греха, падения и принятия на себя вины за интенсивность страсти.
3. Анализ поэм «Поэма Горы», «Поэма Воздуха», «Крысолов» и связанных с ними лирических циклов позволяет выявить архетип Психеи как принцип внутреннего пути души, восходящего движения, духовного испытания и преображения, задающий вертикальную топологию цветаевского поэтического пространства.
4. Соотнесение художественных текстов с дневниковой и эпистолярной прозой М. И. Цветаевой показывает, что дихотомия «Ева – Психея» выходит за пределы отдельного мотива и становится формой авторского самосознания, через которую поэт осмысляет собственный жизненный опыт, женскую судьбу и предназначение поэта.

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе впервые предпринята комплексная попытка рассмотрения образов Евы и Психеи в широком контексте как культуры Серебряного века, так и в пределах целостного творчества М. И. Цветаевой, а не отдельных произведений. Показано, что данные образы образуют устойчивую дихотомическую пару, структурирующую

цветаевский поэтический мир. Кроме того, по-новому осмыслена дихотомия этих женских образов: выделены и описаны иные, чем в предшествующей научной традиции, принципы их схождения и отталкивания в сознании поэтессы и в системе её художественных текстов; прослежены специфические механизмы перехода от архетипических моделей к индивидуальному авторскому мифу.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что полученные научные результаты углубляют представления о таком явлении, как дихотомия мифологических образов в литературе, и конкретизируют способы функционирования архетипических структур в поэтическом тексте. В работе уточняется содержание понятия «дихотомия» применительно к анализу женских архетипов, предлагается система критериев описания взаимодействия образов Евы и Психеи, что может быть использовано при дальнейшем изучении мифопоэтики, архетипической критики, а также гендерных аспектов художественного сознания в русской литературе Серебряного века.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты и материалы могут быть использованы в преподавательской деятельности: при подготовке лекций и семинарских занятий по истории русской литературы конца XIX – первой половины XX века, по спецкурсам, посвящённым творчеству М. И. Цветаевой и поэзии Серебряного века, а также при разработке курсов по мифопоэтике и архетипическим моделям в искусстве. Отдельные положения и выводы работы могут быть востребованы в школьной углублённой программе, в системе профильного гуманитарного образования, при подготовке рефератов, курсовых и выпускных квалификационных работ.

Объём и структура диссертации. Исследование состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка использованных источников и Приложения (при наличии). Общий объём работы составляет ____ страниц машинописного текста.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ДИХОТОМИИ ОБРАЗОВ ЕВЫ И ПСИХЕИ

1.1. Архетип как категория литературного анализа

Понятие «архетип» прочно вошло в научный оборот в XX веке, хотя попытки категоризировать это понятие были предприняты еще в античное время. Архетип – слово греческое, и в переводе означает «первичная модель». Об архетипе размышляли Платон, Филон Александрийский, Плотин, Св. Павел, Дионисий Ареопагит, Фома Аквинский, И. Кант, А. Шопенгауэр, Г. Г. Шпет и др. [84; 102].

Концептуализировал термин «архетип» швейцарский психолог К. Юнг, которого можно считать основателем теории архетипа [104]. После Юнга категория «архетип» претерпела значительные изменения и вариации. Так, работы по теории «архетипа» мы находим у Н. Хомского, Ж. Пиаже, В. Н. Топорова, Е. М. Мелетинского, В. М. Розина, А. А. Веремьева, М. К. Мамардашвили, П. С. Гуревич, С. С. Аверинцева, А. В. Лубского, М. А. Чешкова, С. Ю. Королевой и др. [1; 15; 24; 42; 50; 51; 53; 69; 72; 77; 91; 98].

Литературоведение воспользовалась этим понятием, чтобы «выделить из поэтического творчества систему мифов, возникших в глубинах коллективного постижения мира» [61, с. 25]. В современном литературоведении понятие «архетип» трактуется как инвариантная образно-смысловая система, универсальная модель человеческого опыта [53]. В отечественный научный контекст термин, таким образом, приходит из сравнительного литературоведения, а также через раздел психологии, занимающийся психологией творчества [13; 49; 75].

Архетипы окружают человека повсюду: в мифах, религиях, фольклоре, и искусстве. Ребёнок, который слышит ранее неизвестную сказку о герое и чудовище, например, мгновенно распознает знакомый мотив победы добра над злом. Эта рекуррентность (частотная воспроизводимость) делает архетипы частью коллективной памяти [44; 102; 104]. Разберемся детально в том, что из себя представляют архетипы.

«Архетип» можно рассматривать в узком и широком смысле. В узком смысле – это «первообраз в психике индивида, присущий коллективному бессознательному», а в широком смысле – это «реконструируемые фундаментальные мотивы и образы, лежащие в основе художественных структур» [72, с. 245].

Платон первым сформулировал, что всё сущее в нашем мире — лишь бледное отражение некой изначальной «идеи», универсального шаблона. Для него эти «идеи» (или, в греческом понимании, эйдосы) были первообразами, вечными формами, не зависящими от времени, пространства и чувственного опыта. Они существовали сами по себе, как некое безусловное основание бытия.

Позднее к этой мысли вернулись неоплатоники, но уже под новым углом. Плотин, Прокл, Ямвлих. Они перестают видеть в архетипе что-то отстранённо-рациональное, наделяя его онтологическим свойством существования. Таким образом, архетип для неоплатоников — основа космического порядка, внутренняя закономерность, соединяющая чувственно воспринимаемое с умопостигаемым [84; 102].

В XX веке швейцарский психолог Карл Густав Юнг разрушает прежние представления об архетипе и выстраивает новую парадигму. Теперь это не внешняя идея, а структурный элемент психики, врождённая форма восприятия, общий для всего человечества способ ориентироваться в опыте [1; 104]. В работе «Архетипы и коллективное бессознательное» Юнг указывает: «Для наших целей использование термина «архетип» в высшей степени уместно и целесообразно: он подразумевает, что, говоря о содержании коллективного бессознательного, мы имеем в виду древнейшие или, лучше сказать, первозданные элементы этого содержания, то есть универсальные образы, существующие с незапамятных времен» [104, с. 5].

Архетип в юнгианской концепции не имеет фиксированного содержания: он актуализируется, когда находит выражение в культуре, например, в мифе, сновидении, религиозном обряде, в искусстве или символе. Там он «оживает», обретает очертания и семантическую наполненность. В результате архетип

становится доступным для интерпретации и распознавания. Индивидуальный опыт человека переходит в сферу универсального, формируя коллективное бессознательное [51; 102; 104].

В нашем исследовании мы анализируем то самое различие в понимании термина архетип, на котором когда-то сделал акцент Густав Юнг. Архетип, с одной стороны, это внутренняя структура мифа, а с другой — культурный образ. С учетом этого замечания интересующие нас образы Евы и Психеи расширяются с позиции поэтических героинь до символов внутренней драмы о противостоянии телесного и духовного. Если рассуждать о месте образов Евы и Психеи в рамках этой концепции, то они уже перестают быть всего лишь литературными персонажами — Ева и Психея символизируют внутреннюю дихотомию души и тела, духа и материи. Также, по Юнгу, поэзия тоже тесно связана с тонким планом мира. Она служит «проводником бессознательного». Исходя из этого каждое стихотворение будет сценой для архетипов, где они могут обрести голос, динамику и форму.

Идеи Юнга потерпели изменения в рамках работы американского мифолога Джозефа Кэмпбелла «Герой с тысячью лиц» (1949). Кэмпбелл вводит понятие моно-мифа. В концепции единого мифа каждый человеческий путь выстроен по одной и той же схеме, которая ведет героя к внутренней трансформации. Архетипы же в концепции Кэмпбелла — этапы процесса личностной трансформации. В результате, двигаясь по пути инициации, герой сталкивается с материнской фигурой, с наставником, соблазном, смертью — разрушением себя прежнего, чтобы переродиться вновь [44; 102]. Исходя из этой теории, пути Психеи и Евы можно рассматривать как эпизоды ритуала перехода от искушения к духовной чистоте.

Мирча Элиаде также оспорил тезис Юнга о психологической природе архетипа. В своей книге «Миф и символ» Элиаде дает свое значение термину миф — это единственный способ бытия в сакральном времени, архетип в этой системе большой метафизический жест. Ритуалы и стихи выполняют роль мостов в тот исходный образец бытия. С позиции религиоведческой

интерпретации мифопоэтики изгнание Евы и испытания Психеи — иллюстрации вечного мифологического сценария нашего опыта [102; 103].

Если говорить об отечественной философско-эстетической традиции, то здесь дополнительные смысловые оттенки понятию архетип придал Алексей Фёдорович Лосев. В своей работе «Миф — Число — Сущность» Лосев наделяет архетип функцией звена между идеей, именем и вещью. В теории Лосева архетип окончательно теряет остатки психологизма: он сближается с символом и образом-именем. Центральное место в этой работе занимает осмысление понятия мифа. В контексте нашей работы это понятие не менее важно, как и архетип. Лосев так определяет сущность мифа: «Миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, лик личности» [47, с. 73]. Миф становится развернутым именем, магическим актом называния событий и вещей. Однако важно отметить, что архетип и миф, в трактовке ученого, не являются отображением реальной действительности — нет, они и есть сама действительность. Символы же, по Лосеву, являются фундаментом существования. Здесь прослеживается сходство с западными идеями: как и в теории Кемпбелла Ева и Психея у Лосева будут некими кодами прохождения через пограничные опыты [18].

Связь между аналитической психологией и литературоведением, которую обозначил в своих трудах Юнг, анализировал и С.С. Аверинцев [1]. В частности, он, сопоставляя подходы Фрейда и Юнга к интерпретации ими понятия «архетип», пишет: «Главный позитивный резон юнговской критики Фрейда может быть сформулирован так: предложенная классическим фрейдизмом модель духовной жизни всецело держится на одном весьма сомнительном методологическом допущении — будто все более высокие и сложные формы бытия непременно должны быть без остатка редуцированы к некоему простейшему началу и тем самым «разоблачены» в качестве иллюзии. Характерную методологическую параллель фрейдизму представляет вульгарный социологизм (в избитой шиллеровской формуле о «любви и голоде», господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный

социологизм – вторую). Все подобные умонастроения апеллируют к тому – по видимости непрекаемому – факту, что биологические элементы человеческого существования предшествуют мировоззренческим и потому якобы более реальны, чем последние. На деле человек, поскольку он есть человек, то есть существо социальное, по необходимости есть также, говоря словами Э. Кассирера, «символическое животное», потребность которого в символическом моделировании своего мира не уступит по своей существ ценностям, настоятельности, ежеминутности любой из биологически» потребностей» [1, с. 128].

В результате труда учёных мы можем проследить эволюцию понятия от концептуального плана до эмпирического: движение метафизического первообраза к универсальному сценарию человеческого опыта; от идеи – к наполненному смыслом символу; от безликого коллективного бессознательного – к поэтическому мифу. Юнг раскопал психодинамический пласт [104], Кэмпбелл добавил движения и повествовательной энергии [44], Элиаде увидел за мифами новые горизонты смысла, связанные со священным порядком мира [102; 103], а Лосев сплавил всё это в философско-эстетическую цельность бытия [47]. Сегодня основу современного архетипического и мифопоэтического анализа формирует синтез этих теорий [53; 73]. Благодаря этому мы можем рассматривать поэзию как архетипичное пространство с индивидуально воплощёнными смыслами.

Для поэзии Марины Цветаевой категория архетипа — ключ к пониманию её внутреннего мифопоэтического кода. Архетипы Евы и Психеи являются неотъемлемой частью ее поэтики, они выражают глубинное бинарное напряжение между телесным и духовным, падением и возможностью нового рождения, страсть, граничащую с жертвенностью [17; 33; 56; 59]. Вся структура цветаевского стиха (ритм, метафоры, язык) построена таким образом, чтобы стать пространством для действия этих дихотомий: борьбы и соединения вечных начал внутри одного человеческого голоса.

Архетип в поэзии выполняет целый комплекс функций, связывающих индивидуальный художественный акт с глубинными механизмами культурной памяти. Он определяет траекторию формообразования текста, создаёт внутреннюю логику поэтического мира [69, с. 17–21]. Архетип в поэзии проявляется на нескольких уровнях. Первый — поверхностный: это прямые мифологические аллюзии, цитаты, реминисценции; второй уровень — структурный: архетип на этой стадии может проявляться в ритмах, метафорах, символах [39, с. 12–18]. Следовательно, архетип, работая на нескольких уровнях в стихотворении, управляет ходом мысли и движением образов [77, с. 229–232;].

Что касается функций, которые выполняет архетип в художественном произведении, то первой, которую стоит отметить, станет структурообразующая. Архетип формирует композиционную архитектуру произведения, становясь его внутренним «скелетом», задаёт его сюжетную и знаковую систему. В поэзии это может выражаться через цикличность мотивов или через бинарные смысловые противопоставления — свет и тьма, падение и восхождение, тело против духа [6, с. 120–125]. Благодаря этим глубинным структурам художественный текст не разваливается на отдельные элементы, а укладывается в стройную композицию. В этом контексте архетип выполняет роль внутреннего регулятора, который направляет творческую энергию в «правильное русло» [24, с. 55–59].

Вторая функция, которая находится в более тонком плане текстового поля, — семиотическая. Она отвечает за смысловую наполненность и добавляет многозначности поэтическому знаку. Благодаря этому короткая строчка может греметь эхом тысячелетий — потому что слова превращаются из простых знаков в мощные символы-посредники между нашим сегодняшним опытом и тем самым условным «коллективным бессознательным» [44, с. 30–36; 102, с. 11–19]. Архетип, будучи носителем универсального содержания, наполняет слово дополнительной глубиной, которая позволяет тексту стать частью культурных резонансов. Слово становится символом, который соединяет различные уровни

восприятия: интуитивный, эмоциональный, мифологический [18, с. 112–118; 57, с. 27–33].

Другая важная функция — семиотическая, она порождает смысл и добавляет многозначности поэтическому знаку. Следующую функцию можно определить как психологическую. Архетипы активизируют область коллективного бессознательного, пробуждают в читателе «память души». Благодаря им поэзия воздействует и на интеллектуальную область, и одновременно на аффективную зону чувств: знакомые из глубин памяти образы вызывают отклик, сходный с переживанием сна или видения. [87, с. 95–102; 104, с. 23–29] В таком контексте поэтическое восприятие имеет общие черты с мифологическим мышлением, границы между сознанием и бессознательным становятся проницаемыми.

Важной представляется и мировоззренческая (онтологическая) функция архетипа. Она формирует особый тип поэтического взгляда на мир: человек с таким мировоззрением воспринимает себя частью универсального космоса. Для поэтов Серебряного века, и особенно для Марины Цветаевой, архетип становится средством возвращения к истокам бытия, к идее «вечного женственного», соединяющего земное и небесное начала [73, с. 110–116]. Внутри такого мироощущения архетип выходит за рамки мотива и образа и становится способом существования поэтического сознания [81, с. 33–38].

Архетип несёт и герменевтическую функцию, определяя направление интерпретации текста. Когда мы рассматриваем стихотворения как пространства архетипических смыслов, нам открываются скрытые уровни значения, неочевидные при поверхностном чтении [83, с. 140–147]. Например, в поэзии Цветаевой образы Психеи и Евы намного глубже, чем просто мифологические символы: они — ключи к пониманию внутренней драмы лирического «я» [17, с. 55–62]. Через призму архетипа слово приобретает второе дыхание, начинает означать больше, чем заключено в его лексическом значении [21; 68].

Наконец, архетип выполняет эстетическую функцию. Он переводит текст в художественно целостное произведение. Он придаёт тексту особую энергию

символического притяжения, где каждый образ перестает быть случайностью и становится центром поля смыслов. [53; 77]. Поэтический язык в таком случае воспроизводит мифологический ритм, создавая эффект причастности к «вечному возвращению», к архетипическому круговороту рождения, страдания, обновления.

В совокупности эти функции позволяют назвать архетип внутренним двигателем поэтического мира. Он соединяет личное с универсальным, биографическое с вечным. Через него поэзия достигает той глубины, которая позволяет личному чувству становится символом общечеловеческого опыта [24, с. 122]. Именно на этом уровне архетип Евы и архетип Психеи в поэзии Цветаевой обретают своё истинное значение.

В русской литературе XX века понятие архетипа являлось самостоятельной эстетической категорией. Оно было вписано в структуру национального художественного сознания. С самого начала века архетипические модели начинают осмысляться в контексте религиозно-философской мысли Серебряного века. Миф, символ и поэтический образ рассматривались как взаимопроникающие формы выражения духовного опыта. [32, с. 116] В этом контексте архетип приобрел значение способа бытийного самопознания человека через искусство.

Русская интерпретация архетипа развивалась под влиянием как западной философии (Платон, Юнг, Элиаде), так и отечественной традиции русского символизма и философии всеединства Вл. Соловьёва. В трудах Соловьёва, в «Смысле любви» (1892) и «Оправдании добра» (1897), женский архетип получает метафизическое измерение. У Соловьёва Женское перестает быть психологической категорией, оно трансформируется в образ Божественной Софии — мировой души, которая должна соединить духовное и телесное начала. Для символического и постсимволистского толкования именно эта идея стала источником понимания архетипа как универсального «кода мироздания». Именно эта идея Соловьёва о мировой женской душе превратила поэзию в форму откровения [32, с. 123-124;].

Философско-эстетическая мысль первой трети XX века (Бердяев, Булгаков, Флоренский) развивает представление об архетипе как об органической структуре духа, в которой совмещены образ, идея и энергия. Так, Бердяев в «Смысле творчества» (1916) писал, что мифологические образы не отражают реальность, а творят её заново, потому что «в человеке живёт первозданное бытие», тем самым он предвосхищает позднейшие концепции архетипического сознания [85, с. 64]. В поэзии это осмысление выразилось в символистской парадигме, где архетипы выступают как первообразы бытия, воплощённые в языке, звуке, ритме.

Русская интерпретация архетипа особенно тесно связана с философией А. Ф. Лосева, который в работе «Миф – Число – Сущность» (1994), упомянутой выше утверждает, что миф и архетип неразделимые категории [47, с. 70–75], так как миф — это форма присутствия идеи в мире, а архетип — её структурный каркас. Лосев, в отличие от Юнга, понимал архетип не как психическую константу, а как онтологический символ, который соединяет мысль, имя и сущность. В этой модели архетипическая структура является элементом логоса. Слово и образ в ней обладают сакральной природой, поскольку несут в себе творческое начало [47, с. 80–86]. Подобная трактовка оказала огромное влияние на поэтику Цветаевой, для которой слово всегда имело энергетический и онтологический статус [32, с.151].

Если рассмотреть, как отечественная литература XX века определяла понятие архетипа, то мы сразу увидим различие с западной концепцией [32, с. 73]. Проблема интерпретации архетипа в русской литературе осложняется тем, что отечественная традиция не отделяла поэтическое сознание от религиозно-философского опыта [там же, с. 77]. В тот момент, когда Европа была ориентирована на психологию и субъективность, русский подход рассматривал архетип как форму коллективной памяти духа и культуры. Как отмечает Гуковская [23], поэзия Серебряного века «восстанавливает мифологическое мышление, но не в виде реконструкции мифа, а как способ внутреннего самопознания. Архетип становится способом художественного «восхождения к

истоку», средством восстановления утраченного единства человека и космоса [44; 102].

Для поэтов-символистов архетипы работают в качестве динамического импульса: они являются движущей силой поэтического сюжета, источником внутреннего напряжения [29; 64; 89]. У А. Блока архетип Женского воплощается в образе Прекрасной Дамы – земного выражения сакральной Софии [32, с.72]. С поиском духовной целостности связан архетип героя у А. Белого, где архетип выступает импульсом, толкающим героя идти наощупь к «чему-то большему» внутри себя [29, с.168]. У В. Брюсова архаическое сливается с эстетским настолько плотно, что на выходе формируется почти новый культурный миф [89, с.413]. У Марины Цветаевой эти тенденции приобретают особую остроту: в её поэзии материализуется архетипический конфликт души – напряжение между телесным и духовным началами [32; 48].

Цветаева одновременно перенимает ориентацию символистов и полемизирует с ней, переосмысляя их установку в индивидуально-экзистенциальном ключе. Как показывает А. А. Войнович, архетипические структуры в её поэзии функционируют на трёх уровнях: лексическом (через систему ключевых слов – «душа», «плоть», «высота», «бездна»), символическом (через мифологемы Евы, Психеи, Софии, Мадонны) и ритмическом (через разорванный, напряжённый синтаксис) [16]. Внутренняя дихотомия между Евой и Психеей становится у Цветаевой законом художественного существования – архетипом движения духа [33; 54].

Советская эпоха поставила перед архетипологией особую задачу – сохранение глубинных структур мифологического мышления в условиях жёсткого идеологического давления [25; 59]. Несмотря на внешнюю рационализацию поэзии, архетипические мотивы продолжали жить в подспудных пластах литературы. Как отмечает Т. Морозова, архетипическое сознание русской поэзии второй половины XX века становится «формой внутреннего сопротивления» [57]: архетипы превращаются в язык духовного опыта, скрытого под официальными слоями речи.

Современная наука возвращает архетипу статус универсального аналитического инструмента. Кулаков в работе «Русская поэтическая мифология» [43] указывает, что архетип создаёт «внутреннее пространство» текста, таким образом сам текст становится тем местом, где смысл рождается из взаимодействия образов, ритмов и символов. Александрова в книге «Мифопоэтика XX века» [3] говорит о «топологической рефлексии», когда архетип формирует пространство текста как систему смысловых координат, в противовес набору мотивов. Ибрагимова [33], рассматривая дихотомию «Тело– Душа / Ева–Психея» в русской поэзии Серебряного века, показывает, как архетипические структуры задают не только образный строй, но и ценностную иерархию текста.

В итоге русская интерпретация архетипа выстраивается на пересечении трех догм, а именно: философского универсализма, религиозно-символического мироощущения и поэтического опыта. В отличие от типологии Запада, где архетип — категория психологии, отечественная традиция делает акцент на его духовной и эстетической природе. В этом и находится ключ к осмыслению поэтики М. Цветаевой. Ее творчество является отражением архетипической системы культуры, однако оно же создаёт собственную индивидуально-авторскую мифопоэтику [17; 21].

Архетипы Евы и Психеи в таком контексте представляют собой две стороны цветаевского мироощущения: одна воплощает земное, греховное, страстное начало, другая же стремится к чистоте, преображению, высоте. Их взаимодействие эстетически выражает главный принцип русской духовной культуры XX века: поиск целостности через внутренний разлад [32; 59]. Именно поэтому архетип в русской литературе нельзя рассматривать как декоративный элемент. Он является живым нервом поэтической мысли, способом постижения бытия через образ, слово и символ.

1.2. Мифопоэтика как метод анализа художественного сознания

Владимир Николаевич Топоров рассматривал миф как универсальную модель символического мышления, которая охватывает все формы культурного

высказывания [77]. В книге «Миф. Ритуал. Символ. Образ» он отмечает, что миф функционирует как система координат, через которую человек осмысливает своё место в мире; в поэтическом тексте мифологическое мышление проявляется прежде всего в форме бинарных оппозиций, таких как свет / тьма, жизнь / смерть, дух / плоть, восхождение / падение [там же, с. 227–285]. Эти антиномии не ограничиваются уровнем темы или образа: они задают внутреннюю композицию текста и направляют движение поэтического смысла. Миф, по Топорову, «структурирует пространство культуры», и именно благодаря мифу художественный текст превращается в микрокосмос, где возможна трансформация частного в универсальное.

Исследователь подчёркивал, что миф не исчерпывается сюжетными мотивами, он существует в логике текста. Его проявления можно отследить в таких характерных чертах, как повторяемость образов, метафорическая симметрия, цикличность времени и пространственной модели произведения. В этом смысле поэтический текст трансформируется в «ритуальное действие», форму воспроизведения сакрального порядка мира. Подобное понимание особенно значимо для анализа русской поэзии Серебряного века: в поэзии этого периода мифологическое мышление возрождается в новых, символистских формах [43].

Концепция Ю. М. Лотмана, в свою очередь, развивает идею мифа в рамках семиотической теории культуры. В трудах о структуре художественного текста и поэтического дискурса Лотман рассматривает миф в качестве глубинного кода культурного сознания, обеспечивающего целостность художественного мира [49]. По его мнению, поэтический текст всегда содержит «мифологический слой», который связывает индивидуальное творчество автора с коллективным опытом цивилизации; в этом смысле миф перестаёт быть сюжетом, становясь механизмом организации значений. Он определяет, как текст соотносит себя с традицией и как в нём происходит процесс смыслового обновления.

Лотман вводит понятие «вторичных моделирующих систем», к которым относится и мифопоэтическое мышление [49]. Поэтический текст создаёт

собственную реальность, опираясь на универсальные схемы культурного опыта. В нём сохраняются элементы архаического миропорядка: циклическое время, сакральная топка (верх / низ, центр / периферия), ритуальная повторяемость мотивов [49; 77]. Всё это позволяет рассматривать миф как принцип структурирования формы и содержания поэтического произведения.

Современные интерпретаторы идей Топорова и Лотмана, такие как Александрова, Войнович, Ибрагимова, подчёркивают, что мифопоэтика представляет собой целую систему мировидения [3; 16; 33]. Александрова называет миф «топологическим фактором текста», который определяет пространственно-временную организацию художественного мира [3]. Войнович, исследуя русскую поэзию XX века, настаивает, что миф выполняет функцию смыслового каркаса, на который нанизываются индивидуальные образы и мотивы [16]. Ибрагимова отмечает, что в поэзии Серебряного века миф переосмысливается как личный архетипический код, проявляющийся в системе метафор и символов [33].

В мифопоэтическом анализе особое значение имеет представление о тексте как о самореферентной системе, которая порождает собственные смыслы через внутренние мифологемы. Поэтический миф не является внешней отсылкой: он существует и функционирует в самой структуре речи, определяя закономерности повторения, динамику образных оппозиций и особенности художественного времени [49; 77]. Как отмечал Лотман, «поэтический текст является моделью мира, в которой движение смысла воспроизводит акт космогонии» [49, с. 113].

Для русской литературы начала XX века такое понимание мифа оказалось особенно плодотворным. Символисты и последующие поколения поэтов рассматривали поэзию как форму духовного опыта: слово в ней выполняет роль сакрального посредника между человеком и миром [73, с. 88]. В таком контексте миф как структурообразующий принцип расширяет своё влияние на уровне самой поэтической логики — ритма, синтаксиса, метафорической системы [29, с. 239]. Мифопоэтика, сформировавшаяся в русской науке на стыке семиотики

и философии культуры, предлагает исследователю особый взгляд на художественное сознание. Осмысление поэтического текста как живой структуры, в которой архетипические и культурные коды взаимодействуют в динамическом равновесии, позволяет увидеть в поэзии цельный процесс мифологического творчества. Язык же в такой системе будет являться инструментом постижения бытия.

В этом аспекте миф в поэзии Серебряного века является внутренним законом художественного мира. Он есть способ организации опыта, преобразования времени и пространства, восстановления утраченного сакрального единства [32, с. 43]. Как показал Топоров, миф сохраняет способность структурировать человеческое сознание даже в условиях модернистского кризиса веры и языка [77]; а по мысли Лотмана, именно через мифологические механизмы текст удерживает связь с культурной памятью, обеспечивая непрерывность традиции в потоке новейших смыслов [49].

Феномен поэзии Серебряного века тесно связан с мифопоэтическим кодом, который является структурным и мировоззренческим основанием художественного сознания эпохи. В начале XX столетия литература обращается к мифу в качестве универсального языка символов, с целью передать «вечные» смыслы человеческого бытия [29, с.183]. Мифопоэтический метод формирует особую архитектуру текста, в которой индивидуальная лирика срастается с архетипическими формами мышления; в результате поэтический образ становится частью культурной космогонии [73, с. 95].

Мифопоэтический код, по наблюдению В. Н. Топорова, представляет собой совокупность устойчивых семантических структур, восходящих к архаическим моделям мира [77]. Эти структуры состоят из бинарных оппозиций, циклических моделей времени, сакральных топосов; в мифопоэтической модели они становятся принципом композиционной организации текста. Так, пространство художественного произведения часто выстраивается по вертикальной модели «верх — низ», соотносящей земное с божественным, профанное с сакральным. Подобная вертикаль, восходящая к архаическим

мифологическим системам, получает новое звучание у поэтов Серебряного века: таким образом «восхождение» по этой вертикали превращается в творческий акт [43, с.147].

Символ — важнейший элемент мифопоэтического кода эпохи, ключевая категория русского модернизма [29, с. 89]. Символ в понимании поэтов Серебряного века представляет собой живое соединение видимого и невидимого, эмпирического и трансцендентного. Как писал А. Белый в эссе «Символизм как миропонимание» (1910), символ «раскрывает иное измерение реальности», соединяя слово с метафизическим смыслом [там же, с. 124]. Именно через символы мифопоэтика Серебряного века выстраивает архитектуру художественного мира, где каждый образ становится фрагментом единой космогонической модели; поэзия в этой модели фактически замещает собой религиозный акт творения [32; 73].

С точки зрения Ю. М. Лотмана, структура поэтического текста этого периода подчинена принципу многослойной семиотики. В ней сосуществуют несколько уровней: личностный (лирическое высказывание), культурный (мифологические и библейские аллюзии), философский (экзистенциальное толкование мира) [49]. Лотман отмечал, что мифологические структуры «сохраняют функцию организации смысла», поскольку именно миф придаёт тексту свойство «самовоспроизводимости»; особенность мифа в том, что он, оставаясь замкнутым и завершённым, не ограничен числом интерпретаций.

В отличие от рационалистических течений предшествующих эпох, для символистов, акмеистов и ранних модернистов поэзия была пространством откровения, в котором слово служило инструментом приближения человека к истоку бытия [29; 89]. Одной из характерных особенностей поэтов этого периода стало стремление к сакрализации художественного слова. Так Владимир Соловьёв, чья философия оказала решающее влияние на эстетическую парадигму эпохи, писал о «мистическом реализме искусства», через который поэт способен «пробудить память духа» [32, с. 84]. Этот принцип глубоко проник в поэтическое мировидение Блока, очарованного в юности идеями философа, а

также Андрея Белого и Вячеслава Иванова; позднее то же убеждение находит отклик в поэтической модели произведений Марины Цветаевой [там же, с. 112].

Мифопоэтический код эпохи обнаруживает себя также в архитектонике поэтических циклов. Как отмечает Т. А. Горькова, сборники и циклы того времени нередко выстраиваются по принципу мифологического пути: от инициации через испытание к возрождению [21]. Внутренняя структура книги стихов повторяет ритуальную последовательность: в ней присутствует момент кризиса, нисхождения и духовного обновления. Этот архетипический сценарий формирует композицию и эмоциональную динамику текста [21; 25].

В поэзии Серебряного века также находится множество метафор преобразования, и при внимательном рассмотрении в них обнаруживается архетипическая модель жертвенности и возрождения. Так, например, А. Ахматова в циклах «Чётки» и «Реквием» обращается к образу женского страдания как сакрального подвига; А. Блок в поэме «Возмездие» воспроизводит миф о смерти и возрождении героя; М. Цветаева в «Поэме Горы» и «Поэме Воздуха» конструирует собственную модель вселенского устройства, в которой архетип Психеи выступает символом души, проходящей испытание через любовь, боль и жертву [21; 29; 59]. Мифологическая модель у Цветаевой приобретает дополнительную функцию: помимо сюжетной, она участвует в синтаксической организации речи — через разорванность строк, анжамбеманы, ассоциативные повторы, что создаёт эффект ритуального произнесения [21; 68].

Исследователь Е. М. Гуковская подчёркивала, что поэзия Серебряного века «воссоздаёт мифологическое пространство через внутреннее проживание архаики» [23]. Поэтический текст становится «территорией сакрального опыта», в которой слово получает дополнительную, перформативную функцию: оно не только описывает, но и действует [23; 85]. Эта идея перекликается с наблюдениями М. Элиаде, утверждавшего, что миф сохраняет силу «восстанавливать первичное время», то есть время творения, актуализируемое в каждом ритуальном или поэтическом воспроизведении мифологического сюжета [102; 103].

Ещё одна черта символической архитектоники поэзии Серебряного века — многомерность её художественного пространства. Миф, философия и личная драма сосуществуют в едином образном поле, в результате чего мифопоэтический код перестаёт быть просто структурным элементом и ретроспективно воспроизводит принцип организации сознания эпохи [3; 32; 59]. Поэты оспаривают восприятие мифа как устаревшей формы мышления: миф для них становится способом возвращения к целостности, утраченной в мире рациональности и кризиса веры [32, с. 105].

Таким образом, мифопоэтический код поэзии Серебряного века представляет собой систему символических структур, с помощью которых формируется внутренний мир текста: он определяет тематический репертуар и тип поэтического восприятия, превращая лирику в продолжение мифологического действия [43]. Символическая архитектоника этого периода обусловлена стремлением объединить ритуал и личное переживание, архетип и интонацию, космос и слово. В этом контексте творчество Марины Цветаевой занимает особое место: её поэтическая система не только фиксирует мифопоэтический код эпохи, но и доводит его до предельной степени внутреннего напряжения, в результате чего миф трансформируется в драму сознания [81, с. 142]. напряжения, в результате миф трансформируется в драму сознания.

Проблематика женских архетипов занимает одно из ключевых мест в структуре мифопоэтического сознания русской поэзии начала XX века. В этот период женское начало перестаёт быть исключительно объектом изображения и обретает статус самостоятельного символического принципа [9, с. 55]. Женские образы, восходящие к архетипам Евы, Психеи, Софии, Лилит и Мадонны, выходят за рамки персонажного уровня и становятся формами воплощения мировых энергий — телесного, духовного, творческого и метафизического [51, с. 162, 173].

Согласно наблюдениям Е. Семёновой, женский архетип в русской поэзии начала XX века представляет собой «двойственную структуру»: он складывается

из антонимичных принципов греха и чистоты, падения и спасения, страсти и духовного подвига, и именно эта двойственность становится стержнем поэтического мироощущения эпохи [73].

В контексте русского символизма женские архетипы обретают свойство посредников между человеком и высшей реальностью. В. Брюсов создаёт галерею мифологизированных женских образов, в которых чувственное соединяется с космическим («Юпитер и Семирамис», «Сонет к Музы»); А. Блок формирует образ Прекрасной Дамы как воплощение Софии — Божественной Мудрости, призванной вести героя через искушение и страдание; А. Белый связывает женское начало с принципом творческой демиургии [29, с.150]. Как отмечает Е. Петрова, для символистов «женское» становится знаком внутренней целостности, образом утраченного космоса, к которому стремится сознание эпохи [64, с. 87].

С другой стороны, в поэзии акмеизма и раннего модернизма женский архетип проходит трансформацию. Поэты этого направления, прежде всего А. Ахматова и М. Цветаева, делают женский образ автономным и психологически субъективным: у женского сознания появляется собственный голос. Если у символистов Женское чаще предстает как откровение извне, то у поэтов-женщин начала XX века оно раскрывается как личность, через внутренний опыт самопознания и страдания [9, с. 121]. А. Ахматова переосмысляет архетип Евы в фигуру виновной, но возвышенной женщины, которой суждено нести печать падения и достоинства; Марина Цветаева, напротив, тяготеет к архетипу Психеи — души, проходящей через страдание и обретающей преображение. В её поэтическом сознании Женское становится символом духовной вертикали, стремлением преодолеть границы телесного [56; с. 181].

Философско-религиозный контекст эпохи способствовал формированию особого мифопоэтического поля, где женские архетипы обрели онтологическую значимость. Владимир Соловьёв в трудах о Софии закладывает концепцию всеединства, в рамках которой Женское символизирует космическую душу мира, посредницу между Богом и человеком [32, с. 114]. Эта идея глубоко

воздействовала на символистскую и постсимволистскую поэтику, сформировав представление о женском образе как об универсальном духовном посреднике [64, с. 173]. Как справедливо отмечает В. Злобин, именно софиологический миф стал тем метафизическим каркасом, на который опиралась женская образность Цветаевой и других поэтов эпохи [32, с. 129-132].

Для поэтического сознания начала века характерна также архетипическая полярность Евы и Психеи, которая отражает конфликт между телесным и духовным началом. С. Ибрагимова подчёркивает, что этот дуализм становится эстетическим кодом всей женской поэзии модернизма: «архетип Евы воплощает земное, чувственное, греховное; архетип Психеи — стремление к очищению, жертве и вознесению» [33]. Такая структура позволяет рассматривать женский архетип не как статичный символ, а как динамическую модель становления личности.

Заметное место в формировании поэтического мифопоэтического кода занимают также образы Лилит, Саломеи и Мадонны, чья символика отражает различные аспекты женского опыта — от соблазна и разрушения до сострадания и святости. По наблюдениям Н. Ивановой, русская поэзия начала XX века стремится не к морализаторской дихотомии «грех — искупление», а к синтетическому осмыслению Женского как силы, способной объединить телесное и духовное [34, с. 91]. Этот подход особенно очевиден в творчестве Цветаевой, где архетипические образы лишаются однозначности: Ева может быть и падшей, и вдохновенной, Психея — одновременно возлюбленной и мученицей, душой и телом, восходящим к единству [17; с. 56, 59].

Семиотическая перспектива Ю. Лотмана помогает раскрыть, как женский архетип реализуется в структуре поэтического текста. Лотман рассматривает символические фигуры Женского как элементы культурного кода, несущие функцию перевода личного опыта в универсальный язык культуры [49, с. 88]. В поэзии Серебряного века этот код выражается через устойчивые мотивы пути, изгнания, испытания, смерти и преображения; женская фигура становится медиатором между временным и вечным, профанным и сакральным, хаосом и

космосом — своеобразной точкой перехода, где формируется новый смысл [там же, 95].

Таким образом, женские архетипы в поэтическом сознании начала XX века выполняют одновременно философскую, символическую и композиционную функции. Они задают направление внутреннего движения текста, формируют систему оппозиций и создают основу эмоционального ритма [9, с. 155]. В них заключён не только образ женщины как персонажа, но и идея творческого начала, рождения слова, преображения мира.

В мифопоэтическом дискурсе Серебряного века Женское превращается в универсальную метафору бытия — символ неустойчивого равновесия между падением и откровением, между земной болью и духовным полётом. В этом контексте поэзия Марины Цветаевой становится одним из высших воплощений женского архетипа: её тексты демонстрируют, как личная драма поэта превращается в архетипическую драму души, а Женское становится языком метафизического опыта [17, с. 81].

1.3. Архетипы Евы и Психеи: символика и культурные контексты

В этом параграфе мы рассмотрим рецепцию архетипов Евы и Психеи в произведениях европейской культуры.

Если присмотреться к тому, как европейская культура разворачивалась столетие за столетием, едва ли можно не заметить, что образы Евы и Психеи сопровождают сознание Европы на протяжении веков. Ева с её земным началом, телесностью, иногда даже дерзостью первого шага, и Психея — воплощение стремления вверх, символ душевного поиска. Эти линии — материальная и духовная, страсть и устремлённость к высшему — то сталкивались лбами где-то на перекрёстках эпох, то расходились далеко друг от друга (достаточно вспомнить Средневековье с обожествлением Девы или, наоборот, Возрождение с поклонением живому телу) [53, с. 60].

К началу XX века русская поэзия вдруг разглядела в мифе ключ к внутреннему опыту: символы Евы и Психеи вышли за рамки собственно литературных произведений, через них начинали думать, чувствовать,

распознавать свои собственные кризисы и озарения [59, с.77]. Они становятся не просто мотивами, но структурой мышления, способом организации духовного опыта.

Проанализируем архетип Евы и выделим в нём основные смыслы, а также генезис этого образа.

Архетип Евы достался нам из библейской космогонии: сцена в Эдемском саду становится первой драмой человеческого выбора (Быт. 2–3). Именно в этой сцене, на границе между запретом и соблазном, между доверием и любопытством, рождается новый тип человека — искатель, который может осознанно выбирать (и ошибаться).

Из Книги Бытия мы узнаём о создании Евы «из ребра Адама», что символически указывает на её соприродность человеку и одновременно на зависимость, изначальную вторичность в иерархии бытия. Эта общая природа сразу же ставит их двоих в сложную связь, почти диалог равных (ведь Адам без Евы тоже неполон). По библейскому сюжету Ева «виновата» в разрыве гармонии, в утрате Рая, однако именно этот разрыв запускает развитие: у человека появляется возможность делать моральный выбор [38, с.54].

В патристической традиции образ Евы воспринимается преимущественно через мотив вины и искушения. У святых отцов Церкви — Августина, Тертуллиана, Иоанна Златоуста — Ева становится олицетворением женской слабости и плотской природы; св. Августин в трактате «О граде Божьем» трактует её как источник «первородного изъяна», передающегося всему человеческому роду [там же, 69]. Однако уже в средневековой и мистической традиции появляется другой мотив: Ева как посредница между грехом и спасением, как прообраз Марии, «новой Евы», чьё смирение искупает древнее падение [102, с. 87]. Мирча Элиаде, анализируя христианские мифологемы, подчёркивает, что подобные сюжеты функционируют как модели перехода от падения к восстановлению сакрального порядка [102, с. 112]. Получается характерная переключка: одно смирение (Мария) отвечает на древний вызов первой самостоятельности (Ева).

В какой-то момент библейский сюжет утрачивает однозначность: добро переплетается со злом, знание — с проклятием, изгнание — с рождением языка и нового мира. Акт падения становится актом самопознания. Как пишет Н. Иванова, потеря рая оказывается точкой отсчёта для самого главного человеческого инструмента — слова; именно там начинается культура как попытка заново объяснить себя [34, с. 101].

Неудивительно, что такой Еве нашлось место у поэтов всех эпох. Для Данте и Мильтона она уже не просто причина трагедии — она становится образом творческого прорыва, символом выхода за пределы данной человеку «невинности» ради опыта свободы [59, с. 43]. В русской поэзии XX века эта линия получает новое звучание: Цветаева прямо заявляет, что «лучшее» в её поэтической природе восходит к праматери, к первому опыту свободы и падения [96]. Образ Евы расцветает и мнится то границей между небом и землёй, то искрой в темноте. Каждое новое прочтение этого архетипа возвращает нас к одному и тому же вопросу: откуда берётся человеческая свобода — из ошибки или из жажды знать?

В начале XX века в русской философской традиции образ Евы рассматривался в метафизическом плане. Так, Владимир Соловьёв увидел в ней отблеск Мировой Души — Софии, т.е. женского начала бытия, через которое человеку открывается путь к соединению с Божественным [32; 73]. Сергей Булгаков в книге «Философия хозяйства» (1912) утверждал, что падение Евы есть не окончательное разрушение гармонии, а акт пробуждения, дающий начало свободе; женское начало, воплощённое в Еве, становится в этом контексте не источником греха, а залогом преображения [32, с. 74].

В поэтическом и мифопоэтическом восприятии XX века архетип Евы сохраняет двойственную структуру: он одновременно хранит в себе память о древнем падении и энергию преодоления. В поэзии Серебряного века эта двойственность становится доминантой женского образа: Анна Ахматова обращается к Еве как к символу страдания и терпения, Марина Цветаева — как к фигуре бунта, внутреннего огня и познания через боль [21, с. 259]. Эти

интерпретации двух великих поэтов XX века противоположны, однако их объединяет одно: и Ахматова, и Цветаева снимают с Евы вину за грехопадение, возводя её в ранг познавших [34; 59].

Исходя из выше сказанного, можно утверждать, что архетип Евы, возникший в библейском контексте и связанный с грехопадением человечества и виной за утрату Рая, в европейской культуре обретает амбивалентность: он перестаёт трактоваться только как «первопричина» падения человечества — история Евы и Адама становится и отправной точкой человеческой истории [102, с. 310]. Образ Евы имеет фундаментальное значение для поэтики Серебряного века: он задаёт модель внутреннего конфликта, суть которого в сопряжении поиска истины с утратой рая.

Теперь обратимся к архетипу Психеи и рассмотрим его через мотив испытания и преображения.

Впервые историю Психеи описывает в «Метаморфозах» Апулей: в текст романа, рассказывающего о похождениях героя, превращённого в осла, включена сказка, сюжет которой вошёл в мировую культуру под названием «Амур и Психея». По сюжету земная красавица Психея (от греч. ψυχή — «душа», «дух», «жизнь»), попав в «райское место» как невеста, а затем жена Амура, нарушает просьбу супруга не пытаться до времени увидеть его лица. Однако, по наущению злых старших сестёр, Психея пренебрегает доверием супруга, тайно ночью зажигает лампу и созерцает божественно прекрасное лицо бога любви. Амур, внезапно разбуженный каплей горячего масла, капнувшей ему на плечо из лампы, покидает Психею. Для «души» начинается ряд испытаний и череда страданий [53]. Первое стремление Психеи — самоубийство, однако река, в которую она решает броситься с горя, не принимает её. Следующим шагом становится месть сёстрам — в контексте философской сказки месть трактуется как освобождение души от «нижних», «грязных» её слоёв. Расправившись с этим тёмным началом в себе, Психея начинает трудную духовную работу по преображению себя; без обретения сознания такая работа невозможна [39].

В каждом из четырёх заданий, порученных Венерой и кажущихся на первый взгляд невыполнимыми, просматривается метафора человеческого бытия, в которой отражены труд, испытание, заблуждение и одновременно негасимое стремление к духовной высоте. Именно этот цикл инициации превращает Психею в архетип: душа должна пройти через боль, чтобы стать самой собой и обрести любовь.

Мотив испытания здесь является принципом культуры. По словам Мирчи Элиаде, любое испытание в мифе есть повторение акта творения: герой переживает «смерть мира» в себе, чтобы сотворить новый [103, с. 23–24]. Похожим образом Психея «умирает» в страдании, чтобы возродиться в любви. В архаической символике её путь восходит к обрядам инициации, где душа проходит границу между тьмой и светом [102; 103].

В XX веке интерпретацией мифов занимались многие исследователи, однако каждый из них видел в образе Психеи трансцендентальную глубину [44, с. 138]. Так, К. Г. Юнг трактовал её как архетип внутренней трансформации, того, что должно привести внутреннее «я» к целостной индивидуальности [104, с. 55]. Для Дж. Кэмпбелла Психея — женская вариация пути героя, однако путешествие она совершает вглубь собственных страхов и запретов [44, с. 261]. Соответственно, путь души не может быть лёгким.

Похожим образом мыслили и модернисты. Для них, как и для Кэмпбелла, Психея — метафора внутреннего пути. Марина Цветаева находит в этом образе собственное отражение, отражение творческого пути: её Психея не пленница, а странница, не только возлюбленная, но душа, несущая в себе память о потере. Цветаева, как отмечает Р. Войтехович, видела в Психее «образ духовного дыхания», вечно вырывающегося из границ тела [17, с. 41]. Её поэтическое «я» проживает путь Психеи как собственную судьбу — любовь, изгнание, труд, возрождение [там же, с. 48].

Архетип Психеи в русской поэзии XX века, по наблюдениям С. Р. Ибрагимовой, связан с идеей преодоления через страдание: он выражает движение души, проходящей испытание любовью и смертью — то самое

испытание, которое в поэзии Цветаевой превращается в метафизический акт [33]. Психея становится фигурой внутренней высоты, жертвы и очищения, своего рода духовным эквивалентом полёта. В стихотворениях Цветаевой мотив воздушности имеет особенно высокую частотность, что прямо отсылает к мифу, поскольку воздух — стихия Психеи [17; с. 30]. В поэтической символике этот образ получает значение свободы, движения, очищения от тяжести земного бытия, однако трагизм сохраняется: чем выше восхождение, тем больше риск падения. Психея поднимается, но не избегает боли — именно этот парадокс, по наблюдению В. А. Кулакова, и делает архетип живым [43, с. 174].

Мы проанализировали архетипы Евы и Психеи и можем констатировать, что они образуют символическую пару противоречий человеческой жизни, сложное сплетение «горизонтального» и «вертикального» в бытии человека — его «плотского» и духовного начал, где Ева является универсальным образом телесного, а Психея — воплощением душевного начала [34, с. 159]. С помощью таких смысловых оппозиций культура осмысляет экзистенциальную двойственность и внутреннюю динамику. Дихотомия души и тела, восходящая к библейской и античной традиции, способна определять образ мысли человека.

По мнению Мирчи Элиаде, архетипы подобного рода являются не аллегориями, а «экзистенциальными константами человеческого духа» [103, с. 158]: они выражают неизбежное стремление человека преодолеть раздвоенность своего бытия, соединить материальное и духовное. Элиаде подчёркивал, что мифологическое мышление сохраняет силу потому, что воспроизводит «первичный акт космогонии внутри человека» [103, с. 188]. В этом контексте Ева и Психея выступают моделями человеческой судьбы: первая воплощает опыт воплощённого, страстного существования, вторая — путь души к духовному свету [59, с. 189].

Итак, как мы отметили выше, сложное единство складывается из двух полюсов человеческого опыта — телесного и духовного. Ева связана с моментом падения, Психея — с процессом восхождения; первая символизирует начало, корень бытия, вторая — его высшую цель [33; 34]. В интерпретации С. Р.

Ибрагимовой «эти архетипы формируют эстетическую и онтологическую координатную сетку поэтического мира, в которой телесное и духовное вступают в диалог» [33, с. 6].

В поэзии Серебряного века архетипическая пара Ева–Психея приобретает эстетическую конкретность, особенно в творчестве Марины Цветаевой. Поэт превращает их взаимодействие в лирическую драму, где тело и душа постоянно сменяют друг друга в роли героя и антагониста. Её поэтическое сознание, по выражению Ю. Гуковской, «развёрнуто между двумя притяжениями — земным и небесным, плотью и словом» [23, с. 202]. Ева у Цветаевой — начало страсти и боли, Психея — воплощение стремления к высоте, к освобождению из тяжести тела. Их столкновение образует ось цветаевского мифа, а их единство — смысловую вершину её поэтики [17, с. 94].

Исходя из выше сказанного, архетипы Евы и Психеи функционируют как универсальные символы телесного и душевного начала. Они определяют структуру мифологического и поэтического мышления Цветаевой [33, с. 11]. И Ева, и Психея могут быть рассмотрены в связи с важнейшей для Серебряного века архетипической моделью Женского.

Духовная революция в русской культуре произошла в период Серебряного века: литература, философия и религия обрели общий язык с помощью такой метафизической категории, как женское начало. Оно становится центром мифопоэтической системы эпохи, где могут соединиться земное и божественное. Феномен Женского в русской поэзии начала XX века — это, по выражению Е. Петровой, «универсальная категория символического мышления» [64, с. 122]. Символисты воспринимали женщину не как индивидуальный образ, а как проявление космического принципа — силы, объединяющей Бога и мир, дух и материю [там же, с. 125].

Эта идея имеет философское происхождение. Владимир Соловьёв, опираясь на платоновскую традицию и христианскую мистику, увидел в Женском образ Софии, Божественной Премудрости, мировой души. В его трудах («Смысл любви», «Чтения о Богочеловечестве») Женское воплощает идею

всеединства — духовного синтеза, где противоположности сливаются в гармоническом союзе.

В начале XX века личное переживание становится средством мифопоэтического самовыражения. Для Анны Ахматовой, Зинаиды Гиппиус и Марины Цветаевой архетипические образы Евы, Психеи, Мадонны, Софии становятся формами внутреннего опыта, с помощью которых поэтессы осмысливают своё существование в мире [73, с. 147]. На пересечении личной исповеди и универсального мифа рождается женская поэтика Серебряного века [64, с. 121].

Так, Ахматова формирует архетип Женского как образ духовной стойкости: её поэтика строится на внутренней сдержанности; Ева здесь проявляется как символ страдания и искупления [34, с. 85]. По наблюдению Т. Морозовой, Ахматова воплощает тип «молчаливой Евы» — женщины, несущей вину и боль за человечество, но сохраняющей достоинство и внутреннюю устойчивость [57, с. 109]. В её поэзии женская душа становится хранительницей мира, способной превратить личную утрату в национальную трагедию: мотив вины и искупления, повторяющий миф о первородном грехе, перерастает в универсальный архетип женской судьбы [там же, с. 113]. В цикле «Реквием» Ахматова соединяет личную скорбь с коллективной: её лирическая героиня выступает как новая Ева, несущая страдание мира [9, с. 50].

Творчество Зинаиды Гиппиус, напротив, строится на принципе внутреннего разлада и сопротивления. В её поэзии чувствуется влияние философии Бердяева и Соловьёва, но, в отличие от их софиологического идеала, Гиппиус утверждает активное, почти демиургическое Женское начало.. Она видит в женщине не сосуд, а созидательную силу, не объект, а источник света и сознания. В стихотворениях «Я — зеркало...», «Женщина», «Таинственный гость» архетип Женского реализуется через мотив раздвоения: лирическая героиня осознаёт себя и как плоть, и как дух, как грешницу и пророчицу [20, с. 253]. В поэтическом мире Гиппиус архетип Женского приобретает черты духовного бунта: поэт разрушает традиционные роли женщины. Как отмечает Е.

Петрова, Гиппиус создаёт новый тип женского мифа — о душе, ищущей Бога не через смирение, а через познание и сомнение [64, с. 162].

Поэзия Зинаиды Гиппиус, по наблюдению её современников А. Белого и Вяч. Иванова, нарушала «законы гармонии» символизма: она вводила в мистическую систему элемент напряжённой этической рефлексии [там же, с. 167]. Женское у Гиппиус — категория не пассивная, а метафизически деятельная, стремящаяся к самотворению. Ключевая особенность её поэтики состоит в том, что архетип Евы превращается из символа падения в символ сознательного выбора, а Психея — в знак внутреннего конфликта между знанием и верой [там же, с. 171].

Концентрирует в себе всю напряжённость и сложность архетипа Женского поэзия Марины Цветаевой. Для неё миф — внутренний язык души: поэтический мир поэта можно характеризовать как пространство вечного движения между телом и духом, любовью и жертвой [23, с. 215]. Как отмечает С. Р. Ибрагимова, для Цветаевой архетипы Евы и Психеи становятся «двумя осями лирического сознания», где первая символизирует земную страсть и бунт против догмы, а вторая — стремление к высоте и духовной свободе [33, с. 11]. Архетип Психеи в стихах и поэмах Цветаевой трансформируется в образ поэтической души, которой суждено пройти через испытания, чтобы обрести бессмертие в слове [17, с. 27]. Так «Поэма Горы» и «Поэма Воздуха» строятся по модели мифологического путешествия: душа-Психея возносится через страдания и любовь, преодолевая притяжение телесного, связанного с Евой [там же, с. 31]. Эта структура, как подчёркивает Е. М. Гуковская, формирует «поэтику вертикали» — движение от плотского к духовному, от человеческого к божественному [23, с. 70].

Важной особенностью поэтического мира Цветаевой является отсутствие жёсткого противопоставления между архетипами Евы и Психеи. Напротив, у Цветаевой эти два архетипа связаны взаимной необходимостью: без тела невозможно существование духа, а без опыта падения невозможно восхождение [56, с. 154]. Лирическая героиня живёт на контрастах, и её слово рождается

именно в этом внутреннем напряжении. По замечанию В. А. Войновича, Цветаева воплощает миф о женщине-поэте как о Психее, восходящей через страдание к истине [16, с. 88].

Обращаясь к архетипическим женским фигурам, поэт осмысливает собственную внутреннюю структуру, свои духовные импульсы, страхи и искания; таким образом, архетипы становятся особой формой поэтической рефлексии. Как отмечает И. М. Александрова, мифологема Женского в культуре модернизма функционирует как «внутренняя структура поэтического сознания», а не как внешний мотив [3, с. 109]. Создавая образ Женского, поэт фактически создаёт своё второе «я» — отражённое, трансформированное, очищенное от эмпирического; в этом смысле Женское выступает медиатором между личным и универсальным [64, с. 60].

В поэтическом сознании эпохи Женское — это внутреннее зеркало, через которое поэт познаёт самого себя. Этот процесс автотрансценденции, по терминологии М. Элиаде, предполагает, что творец, создавая миф, преодолевает границы личного опыта и включается в универсальную символическую систему [102, с. 261]. Женский образ при этом становится не отражением внешней женщины, а кодом внутреннего диалога между плотью и духом, страстью и познанием, любовью и смертью [73, с. 90].

Именно эту функцию выполняет мифологема Женского в творчестве Цветаевой. Она ассоциирует архетип поэта с Психеей — душой, вынужденной страдать, чтобы обрести собственный голос. Можно сказать, что мифологема Женского становится в Серебряном веке своеобразным ключом к поэтическому самосознанию, позволяя автору вступить в диалог с культурной традицией не через рациональное рассуждение, а через мифопоэтическое проживание [59, с. 144]. Женское в этом контексте — принцип художественного мышления, форма духовной организации текста.

Мифологема Женского в поэзии Серебряного века выполняет двойную функцию — символическую и рефлексивную. С одной стороны, она восходит к древним архетипам (Евы, Психеи, Софии), с другой — становится

пространством, где поэт осмысляет самого себя. Через Женское поэтическое сознание постигает свою природу: страстную, раздвоенную, стремящуюся к целостности.

ВЫВОДЫ

Первая глава исследования позволила определить теоретико-методологические основания анализа архетипов Евы и Психеи в контексте мифопоэтики русской поэзии XX века. Установлено, что категория архетипа имеет многослойную природу: от платоновского первообраза и неоплатонической идеи до юнгианской концепции коллективного бессознательного и отечественной философско-эстетической традиции (Соловьёв, Бердяев, Лосев). В русской культуре архетип утрачивает узкопсихологическое значение, приобретая духовно-онтологический и символический смысл. Он становится структурным принципом художественного текста, соединяющим индивидуальное и универсальное, личное переживание и культурную память.

Показано, что в поэтической системе архетип выполняет ряд ключевых функций — структурообразующую, семиотическую, герменевтическую и эстетическую, обеспечивая внутреннюю целостность и символическую многослойность текста. В рамках мифопоэтического подхода (Топоров, Лотман) миф рассматривается как глубинный код культуры, формирующий архитектуру художественного мира и задающий бинарные оппозиции, определяющие движение поэтического смысла.

Особое внимание уделено русской интерпретации архетипа, сформировавшейся в философии и поэзии Серебряного века. В отличие от западной традиции, отечественная мысль рассматривает архетип не как психологический конструкт, а как способ духовного самопознания и постижения бытия через слово и символ. В этой системе архетипы Евы и Психеи репрезентируют универсальную дихотомию телесного и духовного начал, падения и восхождения, страсти и жертвы, становясь художественными моделями внутреннего конфликта человеческой души.

Мифопоэтическое сознание Серебряного века, синтезировавшее философию, религию и поэзию, сформировало особый тип женской символики. Женские архетипы (Ева, Психея, София, Мадонна) перестают быть персонажами и превращаются в формы духовного опыта. В поэзии Ахматовой, Гиппиус и особенно Марины Цветаевой они обретают статус универсальных символов творческого и метафизического начала. Для Цветаевой архетипы Евы и Психеи не противопоставлены, а взаимно необходимы: тело становится условием духа, падение — преддверием преображения.

Следовательно, архетипическая дихотомия Евы и Психеи выступает не только как тематическая константа, но и как метод постижения поэтического мира. Она определяет структуру, символику и эмоциональную динамику текста, превращаясь в основу цветаевской мифопоэтики и её индивидуально-авторской философии Женского как универсального принципа бытия.

ГЛАВА 2. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ДИХОТОМИЯ ЕВЫ И ПСИХЕИ В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

2.1. Поэтическое «я» как центр архетипического конфликта

Рассматривая специфику организации лирического субъекта в поэтическом мире М. Цветаевой, необходимо отметить, что формирование этого мира происходило в режиме внутреннего напряжения. Именно это состояние определяет общую драматургию цветаевского художественного сознания. В традиционных моделях лирическое «я» выступает центром гармонизирующего восприятия. Поэзия Цветаевой имеет отличие: оно функционирует как поле пересечения разнонаправленных импульсов — биографического, духовного и эмоционального. Это сочетание сказывается на способности не только воспринимать, но и структурировать конфликтные состояния [21; 32].

Уже в дневниковых записях поэта проявляется двойственность переживания, принципиальная для её творчества. Так, описание периода, насыщенного внешней социальной активностью, фиксирует прямое влияние бытийного фактора на динамику творческого процесса: «...и всё время была на людях — и очень радовалась — и стихи в себе просто заперла» [95]. Подобные высказывания позволяют говорить о необходимости разграничения двух уровней существования лирического субъекта — уровня внешнего опыта и уровня внутреннего творческого движения, между которыми возникает устойчивая зона напряжения. Именно данное разделение, по аналогии с интерпретацией движения героя, служит одной из основ формирования индивидуально-авторской модели субъективности [21; 81].

При этом Цветаева подчёркивает неразрывность собственного творческого пути с длительностью письма, что задаёт несомненную аксиологическую доминанту её самовосприятия: «Мне 48 лет, а пишу я — 40 лет и даже 41, если не сорок два (честное слово) и я, конечно, по природе своей — выдающийся филолог...» [95]. В подобном соотношении биографического и творческого времён проявляется характерное для её поэтики стремление к отождествлению жизненной траектории с поэтической, где непрерывность письма есть критерий

подлинности субъекта. Здесь же обнаруживается формирование особой модели самоидентификации, при которой лирическое «я» оказывается структурой, производимой творческим актом, что согласуется с наблюдениями о логосоцентризме её идиостиля [68].

Внутренняя противоречивость субъекта усиливается в тех случаях, когда Цветаева определяет своё место в поэтическом пространстве через множественность голосов. У стихотворения 1917 года «Я помню первый день, младенческое зверство» есть приписка, датированная 1939 годом: «Я писала за многих. Я всё понимала, но я не всем — была» [96]. Эта формула демонстрирует характерное для её поэтики расщепление авторского начала, при котором способность интериоризировать чужие состояния не совпадает с возможностью полного отождествления с ними. С подобным пониманием субъекта коррелирует и определение природы поэта, данное в одной из дневниковых рефлексий: «Большой поэт целиком уцелевает в подстрочнике. Не большой — целиком пропадает...» [95]. В этом высказывании проявляется важное для анализа разграничение: подлинная природа поэта раскрывается не в внешних языковых формах, а в глубинных смысловых пластах текста. Тем самым вновь обозначается проблема соотношения внешнего и внутреннего уровней поэтического «я», о которой пишет Л. В. Тышковская [81].

Поэтическое «я» в мире М. Цветаевой предстает не как фиксированное выражение личного чувства, а как подвижная и многослойная смысловая структура. В ней пересекаются и вступают в напряжённое взаимодействие разные модели: внутреннее и внешнее, духовное и телесное, биографическое и творческое – то, что последовательно описано в исследованиях Ибрагимовой и Могилевской [33; 56]. Это состояние внутренней расщеплённости становится тем принципом, который организует дальнейшее развёртывание архетипического содержания, определяя условия формирования дихотомии «душа — тело» и задавая перспективу для анализа образов Психеи и Евы в цветаевском поэтическом пространстве.

При таком понимании лирического субъекта закономерно встает вопрос о том, каким образом личный опыт автора включается в эту многоплановую структуру и какие превращения он претерпевает в поэтическом слове. Внутренняя подвижность «я» предопределяет особый режим присутствия биографического материала: он не закрепляется в тексте в виде устойчивых фактографических данных; он вовлекается в процесс смысловой трансформации, переводящей индивидуальные события и переживания в сферу символического и мифопоэтического обобщения и подготавливающей переход от личного к мифическому уровню цветаевского поэтического мира.

При анализе поэтического пространства М. Цветаевой важно отметить, что автобиографические элементы в её текстах почти никогда не выступают как прямое документальное свидетельство. Уже на этапе первоначального художественного оформления они оказываются включены в сферу символического и мифологического переосмысления, утрачивая черты простого факта и приобретая функцию образного обобщения [20, 52].

Дневниковая проза, обозначенная в составе собрания сочинений как «своеобразная “книга её бытия”» [81], задаёт модель такого перехода: жизненный опыт фиксируется не как последовательность внешних фактов, а как серия внутренне мотивированных «сюжетов», требующих символического завершения. В этом отношении автобиографическое начало у Цветаевой выходит за рамки тематического источника, оно действует как особый механизм самомифологизации субъекта. Собственная биография поэта осмысливается ею как форма судьбы, в противовес последовательности частных эпизодов. Поэтому исследователи цветаевской мифопоэтики закономерно подчеркивают, что миф в её творчестве — важный принцип смыслообразования, определяющий символическую и эмоциональную организацию текста, что соответствует интерпретациям Никольского и Кулакова [59;43].

В дневниковых записях этот переход от личного к мифическому обнаруживается прежде всего в способе самоопределения поэта. Собственная жизнь мыслится как длительность письма. В такой перспективе биографическое

«я» постепенно уступает место поэтическому, и именно эта подмена создаёт условия для появления «личного мифа», в котором судьба мыслится как продолжение и одновременно форма творческой истории. Подобная установка согласуется с наблюдениями философов и литературоведов, отмечающих, что художественный мир Цветаевой строится на системе символов и духовных мотивов, связанных как с идеями Серебряного века, так и с религиозно-мифологическими моделями эпохи. Эти философские импульсы поэт перерабатывает в собственные поэтические символы, в иерофанические образы и мифологические мотивы, которые очерчивают семантическое пространство её поэтического сознания [63]. Таким образом, личный опыт у Цветаевой изначально включён в более масштабный культурно-мифологический контекст и развивается внутри него. Характерно, что автобиографические ситуации любви и дружбы также получают у Цветаевой мифологическое «дублирование». Так, цикл «Подруга», обращённый к Софье Парнок, имеет прозрачную биографическую основу, однако уже в комментариях к отдельным стихотворениям фиксируется включение этой личной истории в пространство античного мифа: к стихотворению «Могу ли не вспомнить я...» примечание отмечает реминисценцию: О «», будьте моим Орестом!» — Цветаева обыгрывает миф (...) о двоюродных братьях, Оресте и Пиладе, связанных тесной дружбой, готовых пожертвовать друг ради друга жизнью» [96]. Тем самым ситуация конкретной любовно-дружеской связи интерпретируется через парадигму жертвенной дружбы Ореста и Пилада. Биографическое «ты» входит в готовую мифологическую матрицу, а лирическое «я» оказывается соотнесено с пространством трагического сюжета. Для Цветаевой, таким образом, миф не накладывается извне на личный опыт, а служит формой его самоописания: жизненная коллизия сразу «перерассказана» языком мифологем [52; 71].

Подобная стратегия обнаруживается и в более широком круге текстов, где индивидуальные обстоятельства окрашиваются именами и фигурами античной и библейской традиции. Комментарий к стихотворению, в котором упоминается Геката — «Геката (греч. миф.) — богиня луны. «Они покой находят в Гераклите,

// Орфея тень им зажигает взор» [96], демонстрирует, как мифологические персонажи вводятся в поэтическую речь не в качестве внешнего декора, а для того, чтобы стать элементом внутреннего опыта, соотнесённого с чтением, культурной памятью, собственным духовным поиском. Включая себя и своих адресатов в поле действия этих имён, Цветаева выстраивает автобиографическое пространство как сеть отсылок к «вечным» сюжетам. Тем самым, как отмечает современная исследовательская традиция [68, с. 252], её тексты образуют сложную систему, в которой мифологические коды пронизывают как лирику, так и прозу, а мифологическое сознание неотделимо от автобиографической интонации.

В результате этого автобиографизм в поэтическом мире Цветаевой не предстает в форме исходного материала для построения авторского мифа, который призван включать личную судьбу в архетипическую структуру [30, с. 61]. Личное «я» переходит в статус мифологизированного героя. Биографические сюжеты любви, разлуки, изгнания, творческого труда оказываются вписаны в универсальные модели пути, испытания, жертвы, внутреннего раскола [58, с. 457]. Именно в этом узле пересечения личного и мифического формируется архетипическая перспектива, в рамках которой образы Психеи и Евы будут далее анализироваться как структурные полюса цветаевского миромоделирования: душевный путь и телесное испытание, духовное восхождение и падение, внутренний миф и внешняя судьба.

В указанной системе архетипических соотнесений особую значимость приобретает фигура лирической героини, в которой пересекаются личностный опыт и мифологизированные модели пути, испытания и жертвы [15, с. 39]. Именно через эту фигуру проявляется способ, которым поэтическое сознание Цветаевой организует переход от биографического уровня к уровню внутреннего мифа и духовной вертикали, задающей структурные координаты её мира [52].

Лирическая героиня в поэтическом мире Марины Цветаевой обнаруживает себя как фигура переходной природы, соединяющая земное, телесное

существование с пространством духовного, «инобытийного» опыта. Эта переходность укоренена в специфической структуре её творческого самосознания, которое, по выражению самой поэтессы из дневниковой прозы, составляет «книгу моего бытия» [93], где каждое жизненное наблюдение превращается в элемент внутренней вертикали. В исследовательской литературе эта вертикаль неоднократно описывалась как соотношение двух модусов — профанного и сакрального, земного и потустороннего [52; 56].

Поэтический субъект Цветаевой всегда стремится выйти за пределы имманентного. Её внутренняя речь формирует состояние «обитания в ином измерении», который отмечается мотивами света, воздуха, высоты — ключевых топосов духовного подъёма. Именно здесь возникает медиативная функция героини: принадлежность к земному миру не отрицает её включённости в пространство «потустороннего», и напряжение между этими уровнями становится структурообразующим.

В лирике и дневниках Цветаевой женский голос часто связан с «внутренним климатом», противопоставленным внешнему окружению. В фрагментах прозы, объединённых в циклы «Октябрь в вагоне», «Чердачное», «Земные приметы», героиня фиксирует ощущение разрыва между внутренним состоянием и материальным пространством: здесь «земное» описано как реальность тяжести, предметности, случайности, тогда как подлинная жизнь, по её словам, происходит «на воздухе духа», в сфере внутреннего света [95;96]. Эти образы, хотя и не выражены в форме стихотворной цитаты, демонстрируют характерное стремление героини к надземной высоте, что вписывается в символический словарь Цветаевой, описанный в исследованиях Шахриари [99], где «воздух, свет, ангелы» определяются как лексические маркёры духовной топологии в женской поэтике поэтессы.

Наряду с этим, ключевым механизмом медиативности является включение лирической героини в сферу мифопоэтики. В академической литературе отмечено, что фигура Психеи у Цветаевой, а вместе с ней и вся женская образность, функционирует как «медиатор между стремлением к духовному и

телесным опытом» [63, с. 125]. Эта интерпретация позволяет увидеть, что героиня не только переживает дуальность «плоть — дух», но и преобразует её в символический язык, что превращает личное чувство в форму архетипического движения.

Такое понимание согласуется и с выводами Гуковской [23], которая подчёркивает, что женская субъективность у Цветаевой неизбежно мифологизирована, поскольку всякая эмоциональная интенция у неё «работает вверх» и оформляется через символы света, предела, высоты. Аналогичным образом С. Р. Ибрагимова в диссертации «Поэтика дихотомии “Тело – Душа / Ева – Психея”» [33] показывает, что лирическая героиня действует как «узел напряжения», где две архетипические силы, телесность и духовность, вступают во внутренний диалог и создают особую форму поэтического мировидения.

Следовательно, лирическая героиня Цветаевой, соединяющая земное существование и небесную вертикаль через символику воздуха, света, высоты и внутреннего движения духа, медиативная структура. Её позиция задаёт рамку архетипического конфликта, который будет далее развёрнут в образах Психеи и Евы, как двух предельных модусов той же медиативной природы, доведённых до символической чистоты [37, с. 58].

2.2. Образ Психеи: миф внутреннего пути

Формирование образной системы Психеи в поэтическом мире Марины Цветаевой осуществляется прежде всего через устойчивую семантику света, воздуха и вертикального движения. В рамках цветаевского текста данные образы не имеют декоративного характера, но образуют специфическую «топику восхождения», которая определяет направление внутреннего пути лирического субъекта. Как показано в ряде исследований [86; 99], поэтика Цветаевой структурируется вокруг оппозиции земного и «инобытийного» планов, именно это противопоставление задаёт условие постоянного перехода от эмпирического к метафизическому. Свет, воздух и полёт в этой системе обретают функцию медиаторов, указывающих на преодолимость обыденного бытия. Уже в стихотворениях 1918 года обнаруживается тенденция к соединению зрительных

и пространственных мотивов в единый символический комплекс. Так, в стихотворении «Героизму пристало стынуть» обращение лирической героини к пространству зимней пустоты: «Здравствуй, — белая-свет-пустыня, / Героическая зима!» [96] формирует образ, в котором свет выступает не просто в качестве природной категории, а как метафизическое состояние внутренней оголённости и предельной ясности. Этот «свет-пустыня», по мысли В. Д. Злобина [32], резонирует с платоновской моделью духовного восхождения движения к «верхнему миру». Оно маркируется через категории чистоты, прозрачности и холодной ясности.

Иной аспект вертикальной направленности формируется в поэтическом образе воздуха. В стихотворении «И монашка, и мать...» воздух определён как состояние благодати: «Посему предпочла / Нежный воздух садовый» [96]. Здесь воздух символический эквивалент внутреннего освобождения, мягкости и преображения. В исследовании С. Шахриари [99] подчёркивается, что именно воздушные и световые мотивы образуют у Цветаевой сферу душевного движения, соотносимую с архетипическим полюсом Психеи, тогда как телесная тяжесть, мрак и туманные образы маркируют сферу Евы. Особо значима динамическая составляющая этой семантики. В строках «Бури-вьюги, вихри-ветры вас взлелеяли...» [96] ветер есть метафорой силы, которая «взлелеяла» белых лебедей, фигуры, традиционно ассоциируемой с движением к высоте, с преодолением нижнего мира, с переходом в иную сферу бытия. В работе А. М. Пашковой [63] подобные образы трактуются как звенья единой мифопоэтической структуры, в которой Психея функционирует как символ внутреннего пути, проходящего через зоны «лёгкости», «воздушности» и «светового преображения».

В дневниковой прозе Цветаевой «Мои службы», «Чердачное», «Земные приметы» [93] образ воздуха и света получает дополнительное смысловое наполнение. Данные тексты, объединённые в том, который сама Цветаева называет «книгой моего бытия», фиксируют состояние, в котором движение духа мыслится как пребывание «на воздухе», в пространстве, противопоставленном

земной тяжести и бытовой замкнутости. Особенность этих описаний состоит в том, что топос «чердака» или «садового воздуха» представляет собой пороговое пространство, не небесное, но уже и не земное, что соответствует медиативной функции архетипа Психеи между двумя уровнями бытия [99].

Тем самым можно утверждать, что семантика света, воздуха, полёта и преображения в поэзии Цветаевой образует устойчивую систему образов, в которой осуществляется символическое движение Психеи — от тяжести к высоте, от мрака к свету, от телесной замкнутости к духовной открытости. Эта система задаёт дальнейшую структуру мифопоэтического анализа, позволяя рассматривать Психею как динамическую модель внутреннего пути, пронизывающую весь поэтический текст [68, с. 326].

В такой перспективе возникает необходимость перейти от общей характеристики символического движения Психеи к развернутому рассмотрению этого образа как архетипа душевного испытания, любви и духовного возрождения, то есть как особой формы внутреннего пути лирического субъекта, организующей структуру цветаевского текста.

Внутренний путь Психеи в поэтическом мире Марины Цветаевой представляет собой не сюжетную реминисценцию античного мифа, а сложную структуру душевного процесса, который разворачивается внутри лирического субъекта как динамическая драма — вектор, ведущий от распада к собиранию, от раны к преображению. В этом смысле Психея у Цветаевой архетип внутреннего становления, чья функция в структуре текста определяется логикой не духовного опыта, а не сюжетного.

Эту «внутреннюю мифологию» Цветаевой впервые системно описывает Р. С. Войтехович, подчеркивая, что центральным для её Психеи является мотив «души, проходящей через собственную глубину» [17, с. 14–15]. Именно глубина оказывается у Цветаевой пространством душевного испытания, в котором каждая эмоция становится пограничным опытом. В этом отношении показательны строки, в которых героиня сталкивается с «суровой» стихией — символом предельного внутреннего состояния: «Белый всадник — мой друг

любимый, / Нынче жизнь моя — лбом в снегу». Образ «белого всадника» — это не персонаж, а проекция внутренней силы, ведущей через предел душевного холода. Снег и белизна, как отмечает Е. Гуковская [23], функционируют у Цветаевой как топика оголённой чистоты, где душа «сбрасывает отягощение плоти». Испытание здесь не разрушает, а наоборот, структурирует: оно становится необходимым этапом движения Психеи.

Другой исследователь, Н. А. Семёнова [73], обращает внимание на то, что испытание у Цветаевой неразрывно связано с отчуждением внутренним и внешним. Как это проявляется? Героиня постоянно ощущает себя «не там» и «не здесь». Это отчуждение не столько социальный, сколько онтологический опыт, который является исходной точкой любой метаморфозы. Архетип Психеи, таким образом, задаёт лирической героине форму «переходной идентичности». Она всегда находится «между», и это «между» определяет ритм всей драмы.

Однако испытание у Цветаевой не самоцель. Оно открывает пространство любви, но любви в её экзистенциальной, а не романтической форме. В Цветаевской парадигме «любить» означает «быть выведенной из самой себя», выходить за границы собственной телесности. Именно поэтому в поэтическом тексте любовь появляется в сопряжении с мотивами света, огня и высоты, а не чувственной плотности. В этом контексте особенно выразительна строка, где любовь переходит в сакральный символ: «А ведёт ваши полки — Богородица!». Эту формулу Панн справедливо трактует как «трансформацию чувства в акт духовной защиты» [62]. Здесь Психея предстает уже не в образе влюблённой, а в виде души в процессе восхождения, в результате этого восхождения, любовь утрачивает функцию удовлетворения и становится испытанием. Такое понимание согласуется с классическими структурами мифа о Психее, но у Цветаевой оно приобретает радикально субъективный характер. М. Элиаде, анализируя универсальные схемы «нисхождения и восхождения», подчёркивает, что любая духовная трансформация строится на прохождении через разрыв, распад, испытание, и только затем приводит к возрождению [102, с. 219]. Цветаева следует той же логике построения, но размещает её внутри самой души.

Именно Психея становится моделью «анти-плотского» движения, в котором любовь не завершение пути, она запускает новый цикл внутреннего преображения.

Эта динамика особенно ясно проявляется в цветовой символике. Строка «Знамя, шитое крестами, в саван выцвело» фиксирует момент духовного очищения, когда яркость (как знак земного) уступает белизне (как знаку духовного, «внецветного»). Исследователи мифопоэтической символики модернизма [76] интерпретируют подобные переходы как «языки вертикальных жестов», так белый цвет маркирует состояние «перехода из плотского в духовное». У Цветаевой этот переход совершается внутри лирического субъекта. В точке, где Психея проходит через собственную внутреннюю «смерть» во имя нового рождения.

В результате, архетип Психеи в поэзии Марины Цветаевой представляет собой сложную динамическую модель, интегрирующую три фазы: испытание, любовь и возрождение. Эти фазы не следуют линейно, но наслаиваются друг на друга, образуя единую метафизическую траекторию, по которой движется душа. Психея выходит за рамки символа душевности, она есть структура духовного становления. Её путь — постоянное напряжение, стремление к высоте, к преодолению тяжести и мрака, к белизне, которая у Цветаевой выступает знаком завершённой духовной работы [23].

Именно в этой многоуровневой функции — испытания, любви и преображения — Психея занимает центральное место в архетипической системе Цветаевой и формирует основу её собственного мифопоэтического самопонимания.

В этой связи дальнейший анализ оказывается закономерно сосредоточен на тех произведениях, где архетип Психеи получает максимально развёрнутое художественное воплощение и становится принципом организации поэтического целого.

Внутренняя природа архетипа Психеи наиболее рельефно проявляется в крупных поэтических формах Марины Цветаевой, в которых душевное

движение получает собственную пространственно-ритмическую архитектуру. Если в лирике Психея обрисовывается как фигура внутренней динамики, то в поэмах «Горы», «Воздуха» и «Крысолов» она становится конструктивным принципом, который организует пространство, время, ритм и образный код произведения. Эти тексты образуют своеобразную триаду: восхождение, растворение, испытание. При этом Психея действует как структура становления, «внутренняя форма переживания», по терминологии Гуковской [23].

Так для «Поэмы Горы» (создававшаяся с 1924 года) контекст создания принципиален для понимания её архетипической нагрузки. В дневниковой прозе Цветаева специально фиксирует рубеж 1922–1925 годов как время интенсивной работы над «поэмами пути»: «С весны 1922 г. по нынешнюю осень 1925 г. мною за границей написаны: “Молодец” — поэма..., “Поэма Горы” (не издано), “Поэма Конца”... “Крысолов”...» [95]. Этот перечень уже задаёт перспективу. «Поэма Горы» встроена в последовательность текстов, объединённых сюжетом внешнего движения (дорога, восхождение, переход, конец). Он жт служит формой для внутреннего процесса. В том же фрагменте «Поэма Горы» названа среди произведений «заграничного» периода, что соотносится с опытом вынужденного «выхода» из родного пространства и переносом центра тяжести в область духовного бытия [95; 96].

Внутренний архетипический контур «Поэмы Горы» начинает намечаться уже в более ранней лирике. Показательно стихотворение 1918 года, в котором обращение к горному ландшафту превращается в акт своеобразной исповеди: «“Простите меня, мои горы! / Простите меня, мои реки! / Простите меня, мои нивы! / Простите меня, мои травы!”» [96]. Здесь горы соборное «ты», перед которым лирическое «я» признаёт свою вину. Формула четырёхкратного «простите меня» задаёт отношение к природе как к сакральному собеседнику, как к свидетелю и участнику внутренней драмы. Горы выступают своего рода «совестью пространства» тогда, когда сам жест просьбы о прощении превращает ландшафт в метафизический суд души. Именно эта тональность, вертикально-сакрального адресата и внутреннего покаянного движения, впоследствии

структурирует и «Поэму Горы», в художественном поле которой сам подъём к вершине мыслится как прохождение через испытание собственной вины и несоответствия [17; 23].

Параллельно в поэтической системе Цветаевой формируется и общий код «высоты» как сферы духа. В комментариях к лирике начала 1920-х годов отмечается, что одной из «главных тем лирики Цветаевой в этот период» становится «высокое предназначение поэта, отречение от страстей, пригибающих душу к земле» [23; 59]. Характерно стихотворение, в котором это «крылатое» призвание формулируется с предельной ясностью: «Если душа родилась крылатой – / Что ей хоромы и что ей хаты! / Что Чингис-Хан ей и что – Орда! / Два на миру у меня врага, / Два близнеца, неразрывно-слитых: / Голод голодных – и сытость сытых!» [96]. Здесь «крылатость» души противопоставлена и быту («хаты»), и историческому насилию («Чингис-Хан», «Орда»), и социальной полярности («голод» и «сытость»). Эта антитеза фиксирует исходную ситуацию Психеи у Цветаевой: душа по определению принадлежит высоте, но вынуждена существовать в мире тяжести, крайностей и «низовой» историальности [33]. В этом же ряду и мотив аскетического самоотказа: «Умирая, не скажу: была. / И не жаль, и не ищу виновных. / Есть на свете поважней дела / Страстных бурь и подвигов любовных...» [96]. Здесь подчёркивается отказ от «страстных бурь» в пользу иного, «поважней» дела, соединённого с поэтическим служением. Эта этическая установка, конечно, не фиксированный сюжет «Поэмы Горы», однако её внутренняя предпосылка: восхождение как отказ от горизонтальной, страстной, «земной» биографии в пользу вертикальной биографии духа [17; 81].

На этом фоне «Поэма Горы» обнаруживает себя как текст, в котором гора может быть формой внутреннего времени и пространства. Как показывает М. Элиаде в анализе архетипа священной горы, вертикальный подъём мыслится в традиционных культурах как движение от «профанного» к «сакральному», от хаоса – к космосу, от разрозненности – к центру [103]. В поэтике Цветаевой эта архетипическая схема получает индивидуально-авторскую модификацию:

восхождение в «Поэме Горы» – это прежде всего путь Психеи, то есть души, которая должна «отделиться» от всего лишнего, чтобы обрести собственную высоту.

С этой перспективой согласуется и та духовная конфигурация, которая сложилась в предшествующие годы: в исследовательских комментариях подчёркивается, что «1921 год обозначил новый рубеж...: аскетизм творческого самосожжения, дружба, преданность – таков лейтмотив её творчества в эти годы» [23]. «Поэма Горы», появляющаяся вскоре после этого этапа, как бы собирает итог этой аскетической линии в цельный миф внутреннего пути. Если раннее «Простите меня, мои горы...» маркирует первый шаг – признание вины перед высотой, то поэма превращает признание в длительное восхождение, в «поэму испытания» Психеи. Особенно важно, что сама Цветаева в дневниковой записи выстраивает «Поэму Горы» в один ряд с «Поэмой Конца» и «Крысоловом». Это соседство показывает, что «гора» у неё – символ вершины, предельной точки, за которой начинается «конец», граница, обрыв [95]. Психея в таком мире движется не к статичной высоте, а к краю, к пределу, где возможен либо духовный взлёт, либо крах. Здесь архетип Психеи (как внутреннего пути) пересекается с архетипом трагического: любая вершина потенциально оборачивается пропастью.

С точки зрения пространственной поэтики, на которую указывал В. Н. Топоров, анализируя связь вертикали и текста [77], «Поэма Горы» может быть описана как развёрнутая фигура восхождения: текст движется «вверх» через ряд испытаний, состояний, остановок, и каждое такое состояние не только «выше» предыдущего, а еще и «глубже» в смысле внутреннего самоосознания. В этом смысле гора будет идеальным образом для Психеи. Ведь ее путь «серпантинный», с возвращениями, с повторяющимися мотивами, с «застывшими» плато, где душа на мгновение останавливается, чтобы увидеть отстоявшуюся внизу жизнь [17, с.83].

Связь с архетипом Психеи усиливается за счёт световых мотивов, подготовленных «горным» циклом 1918 года. В одном из соседних текстов

появляется формула: «В черном небе слова начертаны — / И ослепли глаза прекрасные». Здесь ночь и высота «черного неба» оказываются пространством откровения («слова начертаны»), которое, однако, ослепляет, то есть не даёт лёгкого знания. Духовный свет переживается как боль, как потеря привычного зрения. Этот опыт «ослепления» есть первый шаг Психеи к иной видимости. Чтобы ей увидеть «по-новому», нужно потерять прежний взгляд [96]. В «Поэме Горы» этот мотив обретает пространственную форму. Подъём к вершине получает статус перехода в зону потери привычного зрения, таким образом душа вынуждена «учиться видеть заново».

Наконец, важен и богословский, «служебный» аспект, связанный с мотивом жертвы. В стихотворении 1921 года Цветаева формулирует своё поэтическое служение в образах храма, жертвенника, Пасхи: «Так, Господи! И мой обол / Прими на утверждение храма. / Не свой любовный произвол / Пою — своей отчизны рану». В этом фрагменте ясно обозначено смещение фокуса от личной страсти — к страданию «отчизны», от «я» — к общему, от произвола — к служению [96]. В том же тексте звучит и мотив Пасхи как перехода через смерть: «Русь — Пасхою к тебе плывёт, / Разливом тысячеголосым». Эта символика восхождения через смерть — пасхальное восстание — для Цветаевой занимает положение главного мифопоэтического кода. В «Поэме Горы» этот код играет роль структурного принципа [62]. В его рамках гора — Голгофа, как место, где Психея должна подняться и умереть в прежнем виде, чтобы родиться заново.

Как следствие, «Поэму Горы» можно описать как поэму-инициацию. В ней архетип Психеи развёрнут в трёх взаимосвязанных планах: пространственном (восхождение по вертикали, движение к вершине как к пределу), этическом (аскетическое самосожжение, отказ от страсти, принятие служения) и метафизическом (переход через духовную смерть к новому состоянию души) [17, с. 44]. Гора же здесь фигура внутреннего пути, и именно поэтому она так органично вписывается в общую архетипическую дихотомию Евы и Психеи: если Ева привязана к земле, к горизонтали, к телесной плоскости, то Психея в «Поэме Горы» воплощает радикальное стремление к высоте, даже ценой утраты

привычного «я» [33]. В этом понимании «Поэма Горы» будет являться центральным текстом для понимания того, как Цветаева мыслит душу: как существо, обречённое на восхождение [81, с.59].

Если «Поэма Горы» представляет собой модель внутреннего восхождения Психеи в пространстве тяжести, аскетического усилия и прохождения предела, то «Поэма Воздуха» формирует принципиально иную онтологию движения: легкость, распыление, необитаемость, чистая динамика духовного дыхания. В системе Цветаевой воздух — метафизическое пространство освобождения души от опоры, от плотской тяжести, от собственного веса, где душа входит в состояние «инобытия». Именно такое восприятие воздуха и воздушного пространства фиксируется в исследовательских работах о символике модернизма, в них подчёркивается особая функция «воздушных» образов в качестве маркеров перехода души в иное состояние [32; 99].

В ранних стихах Цветаевой, тематически предшествующих поэме, воздух и ветер обозначают процесс «воспитания» души стихией, лишённой формы. Так, строки: «Бури-выюги, вихри-ветры вас взлелеяли...» представляют ветер как активного «участника» духовного становления, как силу, которая «взлелеяла» героиню, т. е. воспитала в ней то качество, которое позже станет центральным в «Поэме Воздуха», способность к внутреннему распылению. В этом отношении ветер и воздух у Цветаевой приближаются к тому, что Элиаде называл «нематериальной стихией трансформации»: воздух не поддерживает форму, а разрушает её, но разрушение здесь есть акт рождения нового состояния [102, с.208].

Эта динамика особенно ярко выражена в оппозиции «тяжести» и «лёгкости», она же мыслится ключом к архетипическому коду Психеи. В пространстве «Поэмы Воздуха» душа впервые перестаёт двигаться «по земле» и начинает двигаться «внутри воздуха», то есть её траектория лишается точки опоры. В одном из подготовительных стихотворений Цветаева говорит о воздухе как о среде чистой благодати: «Посему предпочла / Нежный воздух садовый» [96]. Воздух — состояние освобождения, противопоставленное чувственной

тяжести. Этот мотив «изъятия из земли» впоследствии вступает в роль структурного принципа «Поэмы Воздуха». Душа движется не вверх, как в «Поэме Горы», а «внутри воздуха», в «невесомой топологии» высоты уже не как задачи, а как естественным состоянием духа [81, с.117].

Важный аспект воздушной поэтики — распыление субъекта, его внутренняя «рассобранность». Психея в «Поэме Воздуха» не только поднимается в атмосферу, она размыкает собственные границы. В свете архетипической модели Психеи, представленной в исследованиях Семёновой и Ибрагимовой [73; 33], это «растворение» означает переход к более высокому уровню духовной организации, а не исчезновение. Душа, которая в «Поэме Горы» должна была удерживать себя от падения, в «Поэме Воздуха» должна напротив отказаться от привычного напряжения формы, уступить себя стихии. Цветаевская Психея проходит через момент, аналогичный мифологической фазе «распыления» или «раздувания ветром», мотив, хорошо описанный в феноменологии мифа Элиаде [102]. Воздух — стихия предельной неустойчивости, и именно эта неустойчивость служит условием духовной свободы. В стихотворении, где воздух представлен как садовая благодать («нежный воздух садовый»), мы можем отследить модель внутренней «воздушной тишины»; но в строке: «Бури-вьюги, вихри-ветры вас взлелеяли...» [96] воздух уже стихия экстатической энергии, способной разбить прежний облик души. «Поэма Воздуха» объединяет оба состояния: тишину и вихрь. Особо значим пласт образов света. В предыдущих анализах мы отметили связь света с вертикальной ясностью, но в «Поэме Воздуха» свет обретает распределённую природу. Свет, растворённый в воздухе, — разновидность духовного сияния, доступная только в состоянии «невесомости». Одним из предваряющих образов является строка: «Здравствуй, — белая-свет-пустыня...». Белизна и свет образуют единый пласт пустоты — пространство без формы. Белизна становится синонимом духовного. Однако она не символизирует ясность, она рассеянность, «ничто, в котором возможно всё».

Структурно «Поэма Воздуха» строится как антитеза «Поэме Горы». Восхождение заменяется парением; напряжение — растворением; предельная тяжесть вершины — движением воздуха, которое мягко «поддерживает» душу. Если гора требует усилия, то воздух требует отказа от усилия. Это и есть центральная метафизическая перемена Психеи: от усилия — к доверию стихии. Важнейший ритмический компонент — пульсация. Исследователь Горькова [21] отмечает, что Цветаева организует пространство зрелой лирики через «ритмические импульсы, аналогичные дыхательным». В «Поэме Воздуха» такой импульс трансформируется в принцип: текст дышит, расширяется и сжимается, как сама стихия. Пульсации ритма совпадают с пульсациями внутреннего движения Психеи: вдох — растворение, выдох — собирание.

В результате, архетип Психеи в «Поэме Воздуха» воплощается модусом душевной лёгкости, как момент, когда душа отказывается от определённости и входит в стихию чистого движения. В отличие от «Поэмы Горы», где душа стремится к вершине, «Поэма Воздуха» даёт ей возможность быть в пространстве, которое не требует достижения. Внутренняя свобода Психеи достигает в этом тексте предельной формы. Она перестает противостоять миру и начинает быть «внутри воздуха», в «невесомой сфере», где тяжесть и форма растворяются. Это состояние и составляет высшую точку архетипа Психеи — мгновение превращения пути в бытие, и бытия — в дыхание [33;96].

Внутренний маршрут Психеи, столь последовательно выстроенный Цветаевой в пространственных моделях «Горы» и «Воздуха», получает в «Крысолове» иное, принципиально отличное от предыдущих текстов воплощение. Он представляет нисхождением в область тени — туда, где душа впервые сталкивается с глубиной своей уязвимости. Уже сам выбор сюжета, перекодированного из немецкой легенды в структуру модернистского мифа, обнаруживает, что Цветаеву интересует не историческая фабула и не притчевая мораль, а сам механизм перехода [32, с.153]. Внутренний порог, на котором душа оказывается выведенной из равновесия и втянутой в пространство иной энергии. Именно поэтому в «Крысолове» исчезает воздушная лёгкость «Поэмы Воздуха»

и аскетическая вертикаль «Поэмы Горы». Перед нами разворачивается топология сумрака, теперь символ действительности уступает место символу геометрии духа.

Семантическое пространство «Крысолова» организовано по закону напряжённой амбивалентности. Оно не является ни светлым, ни тёмным в чистом виде, но представляет собой переходную зону, в которой привычные вертикали теряют устойчивость, а горизонтальность приобретает динамику, прежде несвойственную цветаевскому мифопоэтическому коду [77, с. 232] Эта «промежуточность» проявляется прежде всего в образе Крысолова как существа предельной двойственности. Он одновременно принадлежит миру человеческого и нечеловеческому, земному и иному, он проводник, увлекающий вниз, что тем самым делает его тенью самой Психеи. Его музыка несопоставимая по природе с вдохом воздуха в «Поэме Воздуха». Однако она действует как наваждение, влекущее к истоку бессознательного. Семантически звук в поэме выполняет ту же функцию, что ветер в «Поэме Воздуха», отличие будет в направлении его воздействия: ветер расширяет, музыка сужает; ветер раскрывает форму, музыка растворяет волю.

Таким образом, открывается особая формула внутреннего движения: если душа в «Поэме Воздуха» переживает состояние растяжения, равного распространению в стихии, то в «Крысолове» она переживает состояние стягивания, собираемости тени, в этой области звук действует как семантический центр, формирующий своеобразную «воронку» движения. Эта динамика хорошо соотносится с мифологемами нисхождения, исследованными М. Элиаде: путь души вглубь понимается как необходимая часть его структуры [102, с.265], так как подлинное восхождение возможно лишь на контрасте, после прохождения через зону тени, призванную «обнажить» глубинную природу субъекта.

Пространственное решение «Крысолова» поддерживает эту модель. Город, в отличие от горного пространства и воздушной чистоты, построен как лабиринт, как сеть узких перегибов и тупиков, там направление ускользает, а

формы искажаются [77, с. 260]. В этом пространстве, не допускающем вертикали, душа теряет привычный ориентир. Семантически город Гаммельн является метафорой внутренней дезориентации Психеи, его тональность звуковая. Город вибрирует, резонирует, отзывается на свист Крысолова как единый организм, в котором духовная атмосфера заменена акустической. Тем самым семантический центр поэмы смещается от образа к звучанию, что особенно характерно для Цветаевой, использующей звук как элемент смысла [59, с.78]. Семантическая структура тени в «Крысолове» построена по принципу «обратной перспективы». Тень у Цветаевой сдвигает смыслы внутрь, создаёт ощущение сжатого пространства, в отличие от света, который расширяет изображаемое и увеличивает дистанцию между субъектом и объектом. Это сжатие будет условием разворачивания внутренней вертикали. В ее рамках душа должна пройти через «момент потери горизонта». И если в «Поэме Горы» такое состояние достигается при помощи холода и ясной пустоты, то в «Крысолове» оно достигается через звук и тень, через пространство, в котором исчезает видимость, и обостряется слышимость. В этом отношении «Крысолов» есть не столько поэма о соблазнении, сколько поэма о «вслушивании в тень» [21; 70]. Душа слышит то, что она не может увидеть, и это несоответствие зрительного и акустического регистров — семантический ключ текста.

Основной мотив легенды, исчезновение детей, у Цветаевой приобретает символическое значение. Это не наказание и не трагедия, но как отмечает исследовательская традиция, это символ утраты формы как предпосылки к будущему преображению. Дети — «души без формы», «психеические потенции», как их называет Топорков, переходят в другое пространство, и этот переход оказывается внутренней работой Психеи [76, с. 318]. Семантически в этом акте заключена логика «умирания ради рождения», знакомая по структуре «Поэмы Горы» и подготовительных горных стихов («Знамя, шитое крестами, в саван выцвело»), в тексте которых исчезновение цвета выступает условием духовной белизны [96]. В «Крысолове» эта «белизна» трансформируется:

исчезновение не даёт света, но даёт пустоту, которую Элиаде считал исходной точкой всякого преображения [103].

Семантическая перспектива «Крысолова» позволяет увидеть, что поэма не изолированный текст, она занимает место «нижней точки» в единой вертикали духовного пути Цветаевой. «Горы» дают форму усилия; «Воздух» — форму растворения; «Крысолов» — форму тени и утраты. В совокупности эти три текста создают синтетическую картину архетипа Психеи, душа должна пройти через густоту тени, чтобы заслужить высоту света. Она должна исчезнуть в звуке, чтобы снова родиться в дыхании. «Крысолов» в этой системе предельное испытание души [59, с. 210–215; 70, с. 145–152]. Она проходит через собственное «обратное дыхание», которое, обрета форму, станет материалом будущего преображения. Обобщая рассмотренные материалы, можно утверждать, что образ Психеи в поэтическом мире Марины Цветаевой формируется в виде глубинной структурной модели движения души, а не в качестве реминисценции античного мифа. Эта модель определяет ритм и геометрию её художественного мышления. Психея у Цветаевой выходит за рамки персонажа или образа, она принцип внутреннего становления, который организует вертикаль поэтического пространства и задаёт направление духовного опыта лирической героини [17, с. 25–32]. Именно потому каждый из крупных поэтических текстов, «Поэма Горы», «Поэма Воздуха», «Крысолов» представляет собой самостоятельное проявление одного и того же архетипа, раскрывающегося в трёх взаимодополняющих модусах [70, с. 160].

В «Поэме Горы» архетип Психеи приобретает форму восхождения, духовное усилие оформлено в фигуру предела, требующего от души отказа от тяжести, внутреннего распыления и выхода за пределы собственной телесной определённости. Вертикаль, обозначенная образом горы, у Цветаевой принимает характер внутренней драматургии. Душа, стремящаяся к вершине, вынуждена преодолеть собственную историю, собственный вес, собственную плоть. Гора в этом смысле — язык духовной концентрации, в котором путь важнее результата, а каждое новое состояние временная ступень восхождения [63, с. 162–168].

В «Поэме Воздуха» архетип Психеи смещается в иную сторону. Здесь движение осуществляется внутри самой стихии, душа переживает состояние освобождённой лёгкости, бесформенности и внутреннего дыхания. Если гора требует от субъекта усилия, то воздух требует доверия стихии; если гора формирует предельную ясность холодной пустоты, то воздух формирует пространство рассеянного сияния, где исчезают контуры и где душа парит, пребывает в состоянии неустойчивой свободы. Эта фаза пути раскрывает иной потенциал Психеи — способность к растворению, к снятию себя как фиксированной формы, к тому «ничто», из которого возможна новая духовная собранность [21, с. 95–102].

Наконец, «Крысолов» представляет третье измерение архетипа — нисхождение в область тени, где судьба души направляется не стремлением и не дыханием, но звучанием, втягивающим в себя всё то, что предшествовало подъёму. В отличие от возвышенных стихий горы и воздуха, здесь действие разворачивается в зоне звуковой темноты, где душа, утратив опору и широту, сталкивается с собственным обратным движением — с теми желаниями, страхами и архетипическими структурами, которые невозможно преодолеть иначе, чем пройдя через них [17, с. 120–125]. Мифологическая фигура Крысолова здесь — тень самой Психеи, проводник к исходной пустоте, которая является необходимым преддверием света.

Тем самым вертикаль, в пределах которой разворачиваются три поэмы, показывает, что путь Психеи в поэтике Цветаевой не укладывается ни в модель последовательного восхождения, ни в модель чистого растворения или нисхождения. Он представляет собой сложное единство трёх состояний — высоты, лёгкости, тени, — которые не подменяют друг друга, но обеспечивают полноту внутреннего опыта [81, с. 95]. Психея движется вверх, чтобы затем рассеяться; рассеивается, чтобы затем быть втянутой вниз; нисходит, чтобы затем — не возвращаясь буквально — обрести новую возможность для света. В этой нелинейности и заключается сущность архетипа: он не задаёт один путь, но задаёт структуру пути, состоящую из напряжения, дыхания и тени [33, с. 14–16].

Именно такая трёхслойная структура позволяет Психее стать в поэзии Цветаевой универсальным знаком душевного становления. Она одновременно воплощает стремление к высоте, страх перед бездной, опыт растворения и опыт возвращения, не завершающегося окончательной формой. Психея — это образ, в котором Цветаева определяет собственное поэтическое бытие: душу, всегда движущуюся, всегда переходящую, всегда пребывающую в напряжённой динамике между землёй, воздухом и тенью [59, с. 210]. Поэтому Психея становится не просто архетипом, но принципом, гарантирующим цельность цветаевского мира. Её путь есть форма внутреннего мифа, а этот миф теперь способ существования самой поэзии.

В этой перспективе закономерно встаёт вопрос о том, каким образом архетип Психеи, определяющий внутреннюю динамику цветаевского «я», соотносится с пространственной организацией её поэтического мира. Логично обратиться к топологии движения души, где оно получает выражение в категориях высоты, полёта и предела и тем самым превращается в конструктивный принцип построения текста [77, с. 230].

Внутренняя структура поэтического пространства Марины Цветаевой формируется вокруг трёх связанных между собой координат: высоты, полёта и предела. Они объединяются в целостную топологию благодаря архетипу Психеи. Этот образ задаёт направление движения, определяет сферу возможного восхождения и вместе с тем очерчивает границу, за которой поэтическая энергия достигает предельного напряжения. В этом отношении Психея не принадлежит одному пространственному уровню: она соединяет в себе стремление к высоте, способность к парению и готовность приблизиться к тому рубежу, где всякое движение превращается в испытание, а внутреннее переживание трансформируется в форму духовного риска [20, с. 112].

Высота у Цветаевой никогда не сводится к вертикальной линии восхождения. Её смысл раскрывается в серии состояний, где душа испытывает контрастные переживания: лёгкость и холод, внутреннее очищение и одновременно напряжённую сосредоточенность. В ранних стихах, связанных с

горным циклом 1918 года, это состояние фиксируется через световые и снежные образы: «Героизму пристало стынуть. / Холод статен — как я сама», где вертикальная направленность формируется внутренним качеством ясности, возникающей из ощущения предельной высоты [96, т. 2, с. 145].

Символика полёта, столь важная для «Поэмы Воздуха», раскрывает иную грань того же движения: здесь высота перестаёт быть линией и приобретает форму стихии. Воздух, которым живёт Психея, формирует пространство нематериальной подвижности, где внутреннее движение рождается из состояния среды, задаётся ритмом. Именно поэтому так выразителен для этого слоя цветаяевской поэтики образ: «И ветер — прозрачный посланец — тянет вдаль...» [96, т. 2, с. 178]. Ветер, выступающий здесь в роли носителя пути, создаёт ощущение, что душа движется внутрь стихии, не прибегая к опоре и не имея нужды удерживать собственную форму. Такое качество воздушного пространства — расплывённость, неуловимость, способность переносить, а не сопротивляться — и становится одним из ключевых топологических признаков Психеи. Полёт в этом контексте — продолжение восхождения в иной форме: душа оказывается в пространстве, где высота становится условием бытия, не поднимаясь выше [21, с. 152–155]. Предел в поэтике Цветаевой занимает особое положение. Он обозначает зону движения, в котором оно обостряется до состояния внутренней экстремальности. Именно здесь проявляется качественная роль архетипа Психеи, поскольку она оказывается способной приблизиться к предельному состоянию, в котором возможна духовная перемена. В текстах цветаяевского круга такие моменты часто отмечены мотивами ослепления, выцветания, исчезновения формы, например, «Знамя, шитое крестами, в саван выцвело» [96]. Предел среда души. Здесь она переживает собственную конечность и в этом переживании обнаруживает новое движение.

Все три координаты: высота, полёт, предел существуют в поэтике Цветаевой в напряжённой взаимосвязи. Психея образует центр этой системы. Она поднимается к высоте, растворяется в полёте, приближается к пределу. Благодаря Психее поэтическое пространство Цветаевой не распадается на

отдельные уровни, оно образует единый вертикальный контур движения души от земли к небу проходит через трёхступенчатый ряд состояний, каждое из которых наполняет смыслом следующее. Внутреннюю логику этой топологии задает архетип Психеи, поскольку только он позволяет увидеть в движении форму духовной работы, а в высоте вертикальный профиль сознания, в пределе — точку максимальной напряженности поэтического слова. Так формируется целостная картина цветаевского пространства, в котором путь души оказывается пространственным рисунком стиха, а стих — способом существования Психеи.

2.3. Образ Евы: архетип земного и телесного начала

В системе архетипических образов, организующих поэтическое пространство Марины Цветаевой, фигура Евы формируется в смысловых зонах слова через собственную телесную природу и внутреннее переживание. Именно здесь, в области чувственного, страстного, телесно-насыщенного опыта, задаётся то направление интерпретации, которое исследователи женской мифопоэтики, прежде всего Гуковская в «Очерках по поэтике Цветаевой», Семёнова в аналитике образов Евы и Психеи, а также Ибрагимов и Могилевская, связывают с первичной формой женского архетипа: формой, сохраняющей непосредственность земного, память плоти, физическую географию чувства [23, с. 54]. В этом смысле Ева играет роль внутреннего регистра поэтического сознания, в котором духовное движение не отделено от материального слоя переживания.

Уже ранняя лирика отмечена телесной образностью, в которой чувственность проявляет себя в качестве основы внутреннего стилистического жеста. Так, в стихотворении «На тебе, ласковый мой, лохмотья...» возникает формула фиксации телесной памяти как одного из ключевых узлов поэтического мира Цветаевой: «На тебе, ласковый мой, лохмотья / Бывшие некогда нежной плотью» [96, т. 2, с. 137]. В этих строках плоть представлена как остаток прошлого прикосновения, как метафора связи между утратой и сохранением, между разрушением формы и продолжением чувства. Здесь начинает проявляться тот слой архетипического опыта, который Могилевская определяет

как «земную основу женского существования», где телесность становится первичной формой памяти — не отвлечённой, а материально ощутимой [56, с. 32]. Страстный компонент архетипа Евы усиливается в текстах, где чувственное переживание принимает характер внутреннего пламени, порыва, который разрушает нормативные структуры и выводит душу в состояние экстремального напряжения. В «Поэме конца» Цветаева концентрирует эту энергию в предельно лаконичной формуле: «Любовь — это плоть и кровь. / Цвет, собственной кровью полит» [96, т. 3, с. 41]. Эта строка задаёт смысловое направление, в котором страсть интерпретируется как материальная стихия, как форма существования чувства, не нуждающаяся ни в оправдании, ни в отвлечённом истолковании. Страсть здесь инстинктивная энергия, раскрывающая земную основу человеческого бытия, что соотносится с наблюдениями Семёновой о роли Евы как архетипа первородного, неодухотворённого импульса [73, с. 78–82].

С телесностью тесно связана и тема искушения, не в назидательно-мифологическом значении, а как проявление того напряжённого контакта между людьми. В стихотворении «Земные приметы» телесная природа этого контакта обозначена предельно ясно: «Тело меж тел, — / Ты, что мне пропадом был двухзвёздным!..» [96, т. 2, с. 214]. Тело здесь единица измерения пространства между двумя людьми, материальный знак присутствия другого. Этот телесный масштаб переживания, по мысли Радь, определяет именно «евинскую» составляющую цветаевской поэтики [65, с. 46]. Внутренним продолжением телесной символики является мотив изгнания, внутренне переживаемый как утрата опоры. В стихотворении «Я тебя отвоюю у всех земель...» звучит формула, которая аккумулирует этот опыт: «Оттого что я на земле стою — / Лишь одной ногой» [96, т. 2, с. 189]. Эта строка отражает состояние постоянного внутреннего смещения, когда земля становится напоминанием о конечности и необходимости выносливости. В прозе Цветаевой, в частности в «Очерках из книги Земли», этот мотив получает прямое выражение: «В православной церкви я чувствую тело, идущее в землю... В стихе — природная мера плоти: меньше нельзя» [93, с. 57]. Так оформляется архетипическая структура, в которой

изгнание связано с возвращением к земле как последней точке опоры, тогда как тело в этой системе оказывается медиатором между внутренним опытом и миром. В совокупности все эти элементы: телесная память, пламень страсти, искушение как первичный импульс взаимодействия, изгнание как внутреннее переживание конечности образуют семантическое ядро архетипа Евы в поэтическом мире Цветаевой. Это ядро определяет горизонтальное измерение её мифопоэтики. Чувство удерживается земной тяжестью, слово приобретает тактильную фактуру, а переживание — материальную силу. Здесь формируется та внутренне напряжённая, чувственно насыщенная топография, которая задаёт структуру женского образа в лирике Цветаевой и позволяет рассматривать Еву как архетип земного начала, организующий нижний слой цветаевского поэтического пространства.

Здесь появляется возможность проследить, каким образом данное «евинское» ядро разворачивается в направлении осмысления земного женского опыта и внутреннего грехопадения, то есть как телесная и эмоциональная конкретика превращается в устойчивую модель переживания вины, соблазна и духовного надлома [73, с. 52].

Смысловое пространство Цветаевой отличается тем, что внутри него поэтическое слово сохраняет непосредственную связь с землёй, плотью и тяжестью человеческого существования, образ Евы возникает в виде глубинной структуры женского опыта, в которой каждое движение души отмечено первородной материальностью [23, с. 118]. Именно здесь, в области «низовой» эмоциональности начинает вырисовываться архетипический контур, который Гуковская, Семёнова, Радь определяют как «евинский»: контур, удерживающий слово в соприкосновении с первичной почвой переживания [65, с. 46–47].

Так, в стихотворении «Руки, которые не нужны...» телесный жест выступает знаком мирской, материально нагруженной обязанности, обнаруживается исходная плотность женской судьбы. Руки — отданные миру, а не «милому», — фиксируют сторону женского бытия, связанную с земной необходимостью, со служением, текущим сквозь плоть [96, т. 2, с. 214–215]. Это

состояние — продолжение архетипа Евы, чья природа всегда предполагает соучастие в земном [56, с. 102].

Тот же первородный смысл проступает и в стихотворении «Я — страница твоему перу...», в нём женское «я», обозначая себя «деревней» и «чёрной землёй», устанавливает прямую связь между телом и почвой, между принятием и возвращением, между женской восприимчивостью и материальной основой существования [96, т. 2, с. 230–231]. Эта связь прорастает из глубины, из дорефлексивного слоя опыта, в котором женщина, прежде чем стать голосом, остаётся землёй, стихией, где любое прикосновение оставляет след и тем самым становится частью судьбы [73, с. 60]. В этой структуре Ева — синоним женской укоренённости [34, с. 87].

В стихотворении «Другие — с очами...» страсть дана через формулу «плоть по плоти», тут воссоздаётся иной аспект «евинского» переживания. Телесная близость утрачивает свою нежность и выступает как блуждание, как поиск, как сбивчивое движение желания, не знающего ни меры, ни направления [96, т. 2, с. 205–206]. Это состояние, в котором женщина распознаёт собственную плоть как источник не только наслаждения, но и внутренней тревоги, то самое, которое исследовательницы связывают с внутренним грехопадением [33, с. 15].

Иная грань архетипа Евы проявляется в стихотворении «Прохожий» 1913 года: в нём земля выступает конечной формой человеческого бытия — «кладбищенская земляника» и «голос из-под земли» обозначают предельную связь тела с почвой, эта связь не допускает возвышенного преодоления [96, т. 1, с. 312–313]. Здесь внутреннее грехопадение приобретает форму принятия: возвращение к собственной природной исходности, другими словами, к земле, способной удержать и поглотить [59, с. 178]. Поглощение становится последней истиной, доступной плоти.

И наконец, в стихотворении «Уж сколько их упало в эту бездну...» женское сознание, утверждая свою обречённость «исчезнуть с поверхности земли», вырабатывает взгляд на собственное существование как на непрерывное соотнесение с землёй [96, т. 2, с. 240–241]. Исчезновение — закономерность, и

именно в этом знании конечности обнаруживается «евинская» природа женского опыта [56, с. 145]. Внутреннее грехопадение у Цветаевой оказывается состоянием, в котором женщина принимает свою материальную судьбу как неизбежную меру человеческого бытия [73, с. 66].

Таким образом, тексты, относящиеся к этому кругу, позволяют увидеть, как Цветаева формирует своеобразный «нижний регистр» женского архетипа — регистр земли, плоти, страсти и конечности. Ева предстает не как виновница падения, а как его носительница: несущее начало, удерживающее поэтическую реальность в её материальной глубине и тем самым создающее необходимое основание для последующего движения вверх. Внутри этой структуры земное не противопоставлено духовному; оно представляет собой тот слой, на котором вырастает вся вертикаль цветаевского внутреннего мира [56, с. 151].

Внутренняя логика такого «нижнего регистра» неизбежно подводит к вопросу о том, как в цветаевском поэтическом языке осмысляются переживания предела, вины и ответственности, то есть к теме «греха» и «расплаты» как предельных форм существования чувственного опыта. Именно здесь образ Евы начинает проявлять себя не только как телесное и земное начало, но и как зона напряжённого этического самосознания, в которой материальность чувства оборачивается внутренним судом над самим переживающим субъектом [57, с. 32].

В поэтическом мире Марины Цветаевой тема «греха» и «расплаты» никогда не сводится к внешнему, нормативному порядку. Она возникает как закономерное следствие самого переживания. Для цветаевской модели это логика принципиальна. «Грех» у неё понимается не как проступок в бытовом смысле, он появляется там, где интенсивность переживания достигает такой высоты, что субъект оказывается вынужден смотреть на себя не через призму вины, а через категорию ответственности перед собственным чувством. Отсюда характерная особенность её поэтического мышления: в её системе вина нередко предшествует самому поступку, а «расплата» — событию, которое ещё даже не произошло [65, с. 120].

Эта логика особенно наглядна в стихотворении «Вчера ещё в глаза глядел...». Уже первые строки — разрыв между «вчера» и «нынче» («Вчера ещё в глаза глядел, / А нынче — всё косится в сторону!») — подчёркивают внутренний перелом, через который героиня переосмысливает своё положение. Утрата взаимности превращает её в виновную, а не в обиженную. Вина возникает из самой утраты. Цветаева неизменно строит такую инверсию: эмоциональная связь у неё всегда несёт в себе возможность нарушения, и любое смещение, «взгляд в сторону», изменение тона, произнесённое слово воспринимается лирической героиней как знак её собственной виновности [96, т. 2, с. 220–221].

Данная структура получает развитие в ключевом рефрене стихотворения: «О, вопль женщин всех времён: / “Мой милый, что тебе я сделала?!”». Повторяясь, эта формула не поддается определению частного вопроса, она вступает в роль культурной матрицы, в которой женское существование осмысляется через категорию ответственности, не имеющей основания в факте. Здесь возникает то, что в рамках данного исследования можно назвать архетипическим «евинским» сознанием, склонным воспринимать эмоциональную утрату как следствие собственной ошибки. При этом Цветаева не указывает, в чём состоит эта ошибка; напротив, важна именно неопределённость: отсутствие прямой причинности усиливает ощущение внутренней вины, не поддающейся рациональному объяснению [33, с. 18–19].

Наиболее существенно то, каким образом в стихотворении преобразуется образ Любви. В кульминационном смещении звучит: «Не мать, а мачеха — Любовь: / Не ждите ни суда, ни милости.» Эта строка демонстрирует, что Цветаева исключает возможность внешнего суда: нет инстанции, которая могла бы вынести вердикт или назначить наказание. Любовь лишена функции оправдания; она не защищает, а отнимает. Отсутствие милости означает, что расплата не приходит извне: она становится внутренним временем чувства, той длительностью, в которой субъект переживает последствия собственных эмоциональных решений. В этом смысле расплата у Цветаевой понимается как

состояние, в которое человек входит вместе с любовью и из которого не может выйти, не пережив её до конца [23, с. 140].

Важным аспектом является мотив самосуда, доведённый до предельной гиперболы: «Детоубийцей на суду / Стою — немила, несмелая.» Здесь самообвинение принимает форму максимального греха, позволяя Цветаевой показать, что субъективная вина не соразмерна событию, а исходит исключительно из внутреннего представления о тяжести чувства [59, с. 132–134]. Такая несоразмерность есть характерная черта цветаевской модели: женщина оказывается виновной не в конкретном проступке, а в масштабности своей страсти, в том, что эта страсть становится причиной её собственной разрушенности. Следовательно, грех — это преувеличение, производимое внутренним судом, а расплата — закрепление этого преувеличения в дальнейшем переживании [73, с. 90].

Особо значимым оказывается эпизод, в котором судебную функцию выполняют предметы: «Стул... кровать... — „Отцеловал — колесовать: / Другую целовать“ — отвечают». В этой сцене расплата перестаёт быть личностной. Она становится частью мира, структурой пространства, включающего в себя опыт женщины [65, с. 49]. Это создаёт эффект предзаданности, наказание не следует за виновностью, оно встроено в логику любовного взаимодействия. Таким образом, расплата у Цветаевой понимается как форма существования, в которой субъект сталкивается с тем, что не поддаётся пересмотру [33, с. 17].

Ключевой смысловой сдвиг происходит в финале, где линии любви и смерти пересекаются: «Где отступается Любовь, / Там подступает Смерть-садовница». Эта метафора показывает, что расплата за любовь — это онтологическое следствие ситуации, когда чувство исчерпано; тут возникает другой порядок, лишённый страсти, но неизбежный [59, с. 136]. Смерть выступает завершением того, что уже не может быть продолжено в прежней эмоциональной тональности. Здесь завершается цветаевская модель: грех — это

момент внутренней чрезмерности, расплата — длительность его прожития, смерть — предел этого опыта [23, с. 210–212].

Последняя строка — «За всё, за всё меня прости, / Мой милый, — что тебе я сделала!» — снова объединяет эти уровни. В ней содержится не только признание вины, но и невозможность выйти из её круга: героиня повторяет вопрос, который уже не требует ответа, потому что ответ встроен в структуру её сознания [56, с. 95]. Расплата — форма существования, и в этом глубинная особенность цветаевской модели: внутренний грех не отменяется, потому что его невозможно определить; внутреннюю расплату невозможно завершить, потому что она не назначена извне [73, с. 90].

Внутренняя модель греха и расплаты, выстроенная Цветаевой в лирике, получает уточнение в её дневниковой прозе. Логика переживания проявляется вне поэтической маски. Здесь, как и в стихах, вина возникает не как следствие поступка, она возникает в виде следствия самой структуры чувствования, в которой любой жест, любой дар, любое прикосновение другого к её судьбе включено в сложную систему нравственных эквивалентов [81, с. 45–47]. С той же беспощадностью, с какой лирическая героиня объявляет себя «детоубийцей на суду», дневниковая Цветаева фиксирует невозможность «платной любви», называя благодарность «даром себя за благо, то есть: платной любовью» [там же, с. 102]. В её нравственной системе благодарить значит вступать в моральный долг, следовательно, уже расплачиваться. Отсюда резкая формула: «Отдарить, чтобы не благодарить», привычные внешние категории долга оборачиваются внутренним страхом потерять целостность собственного чувства [59, с. 140–142].

На границе между личным достоинством и необходимостью благодарить возникает у неё одна из самых важных разновидностей внутреннего греха: грех несоответствия чужой милости собственной сущности. Цветаева пишет: «Меня не купишь. В этом вся суть. Меня можно купить только сущностью. (То есть — сущность мою!) Хлебом вы купите: лицемерие, лжеусердие, любезность, — всю мою пену... если не накипь. Купить — откупиться. От меня не откупишься» [81,

с. 148–150]. Эта установка напрямую соотносится с той логикой, что развёрнута в «Вчера ещё...»: любовь как абсолют, не допускающий внешнего эквивалента. Если в стихотворении нарушение любви переживается как вина, не имеющая основания, то в дневниковых записях любая форма «дара» переживается как потенциальное посягательство, требующее духовной расплаты [23, с. 214–216]. Именно поэтому даже принимаемый хлеб не освобождает, а наоборот — связывает: «Ем ваш хлеб и поношу». Это та же внутренняя структура, субъект в которой неизбежно оказывается в должниках перед любовью, перед даром, перед судьбой, и тем самым постоянно балансирует на границе греха, понимаемого как неверность самой себе [56, с. 101–103].

Особое значение имеет для Цветаевой расплата не только внутренняя, но и социальная. Пространство внешнего унижения, описанное в «Дневниковой прозе», становится ареной, где личная вина превращается в экзистенциальную неизбежность. Она пишет о себе как о «всячески парии»: «для хамки — “бедная”, для хама — “буржуйка”, для тёщи — “бывшие люди”, для красноармейцев — гордая стриженная барышня». Это фиксация того, что, в каком бы пространстве она ни появлялась, вина уже предзадана: все стороны мира определяют её место заранее, и само это положение есть разновидность внутренней расплаты, в которой невозможно ни оправдаться, ни избежать обвинения [81, с. 118–120].

Тема расплаты получает собственную кульминацию в тех дневниковых фрагментах, где появляется мотив Страшного суда. Но и здесь он радикально переосмыслен. Так Цветаева описывает богатую мать, покупающую молоко чужому ребёнку, чтобы «умилостивить судьбу» и сохранить своего: «Это молоко ей... на Страшном Суде потечёт смолой». Здесь расплата играет роль разоблачения внутреннего мотива: наказуем не внешний жест, а искажённое основание поступка. Так же и в любви: вина возникает не тогда, когда человек делает «плохо», а тогда, когда внутренний жест оказывается нечист, когда в нём присутствует расчёт или страх. Именно её собственный суд над собой.

Ещё одно направление расплаты, специфически цветаевское, связано с тем, что она называет «заразностью вины»: «Преступник, осуждённый здесь, перед Богом чист... Преступник, насильственно избавляемый нами от болезни, передаёт нам болезнь. Каждый судья и палач — наследник». Это мифологическая формула расплаты в качестве наследования вины: тот, кто берёт на себя право судить и карать, присваивает и часть преступления. В этом мотиве идеально слышится тот же ритм, что и в «Вчера ещё...», где вина героини продолжает расти сама от себя, не находя ни внешнего судьи, ни внешнего предела.

Показательно, что Цветаева подчёркивает сакральность этого механизма: «алтарь, плаха; топор, крест; судья, священник; палач и жертва — брачующиеся» — выстраивается экзистенциальная конструкция, в которой расплата понимается как необходимость вступления в связь с тем, что должно быть уничтожено. В этом смысл её финальной формулы: расплата — онтологическая вовлечённость в мир, где любое действие отзывается в судьбе, а внутренний грех распространяется так же неизбежно, как кровь в описанных ею сценах гражданской войны [там же, с. 122–123].

Тем самым дневники и поэзия Цветаевой, помещённые рядом, выявляют единую структуру: влюблённая героиня винит себя, потому что сама структура любви требует расплаты; человек, принимающий дар, чувствует вину, потому что благодарность кажется ему ложью; социальная «парийность» переживается как моральная задолженность; страдание других становится общим счётом, предъявленным ей. Грех — это степень внутренней вовлечённости, а расплата — длительность этой вовлечённости, её неизбывность. Именно из этого складывается цветаевская модель: человек не грешит, но оказывается в пространстве греха; человек не совершает поступка, но уже несёт ответственность; человек не ищет суда, но уже знает приговор. Мера чувства становится мерой вины, а интенсивность жизни — мерой расплаты: слово Цветаевой достигает предельной ясности — грех есть несобранность

собственной сущности, а расплата — невозможность выйти из неё [там же, с. 123–124].

Внутри выстроенной Цветаевой дихотомии «Ева – Психея» интимная лирика и автобиографическая проза оказываются тем полем, где «Евин» архетип максимально приближен к опыту женского тела. Если в мифопоэтических конструкциях (поэмах, больших циклах) Ева чаще всего маркирует «нижний регистр» – землю, плоть, падение, то в любовных стихах и письмах речь идёт уже не о фигуре «первоженщины», а о первом лице, о собственной телесности, впервые осмысляемой как особая, виноватая и одновременно неприкосновенная субстанция. Именно здесь архетип Евы преломляется в мотив телесного самоосознания, а грех оказывается не богословским, а биографическим понятием [73, с. 94].

Характерным примером такого преломления становится стихотворение «Даме с камелиями», где Цветаева радикально разводит тело и душу, но разводит их уже в перспективе интимного опыта. В знаменитой формуле: «Грешило тело! Душу ты — невинной сберегла» грех без остатка отдан телу, тогда как душа ретроспективно оправдана и «сохранена» в целомудрии. Эта фраза предполагает, что телесное переживание (желание, наслаждение, «низкая» страсть) может быть в каком-то смысле отделено от личностного ядра, от того, что в дневниках Цветаева назовёт «царём» по отношению к «рабу»-телу [96, т. 2, с. 210–211]. Внутри архетипической схемы это именно евинский жест: на себя принимается «грех плоти» при внутреннем убеждении, что подлинная сущность, душа–Психея, остаётся нетронутой. Войтехович справедливо связывает подобные разрезания субъекта с «Евинской парадигмой падения, где женщина переживает себя как виноватую именно в силу своей телесности» [17, с. 132–134].

Но уже в ранней «пушкинской» миниатюре «Счастье или грусть...» («Гончаровой») слово «грех» приобретает другую модальность – оно становится мерой интенсивности переживания. Лирическая героиня, играя с репутацией Натальи Николаевны, задаёт вопрос: «Счастье или грусть — / Ничего не знать наизусть, / В пышной тальме катать бобровой, / Сердце Пушкина теревить в

руках / И прослыть в веках — / Длиннобровой, / Ни к кому не суровой — / Гончаровой» [73, с. 98–101]. Здесь ещё нет прямого обозначения «греха», но сама ситуация «держать в руках сердце Пушкина» считается Цветаевой как мифологизированный проступок: женская телесная лёгкость, «ничего не знать наизусть», сопряжена с смертельной ответственностью. В других текстах цикла эта интонация оформляется прямо как колебание между «сном» и «смертным грехом»; код греха становится обозначением не столько морального, сколько экзистенциального избытка: жить с такой властью над мужской судьбой – уже быть в зоне преступления.

В стихотворении «Легкомыслие! — милый грех...» (1916) эта логика доводится до парадокса: «Легкомыслие! — милый грех, / Легкомыслие — милый снег...» [73, с. 101–104]. Грех здесь ласково уменьшен, он «милый», как снег на ресницах, как мимолётная игра тела. Женское «легкомыслие» оказывается ироническим самоназванием той же евинской функции: быть соблазном, быть поводом к падению. Однако Цветаева не только принимает на себя этот образ, но и обесоруживает его, превращая грех в стилистическую фигуру, в лёгкий жест – и тем самым снимая с него моральный вес. Именно в таких текстах, как показывает О. В. Ибрагимова, «Евин архетип» у Цветаевой выходит из зоны богословской символики и начинает работать как «поэтическая модель женской субъектности, осознающей собственную телесную притягательность и вину за неё одновременно» [33, с. 115].

Ещё более явно связь Евы, земли и тела задана в стихотворении «В гибельном фолианте...», где лирическая героиня формулирует почти программную строку: «Женщине — вся земля, / Чей-нибудь смертный грех. / Ах, далеко до неба!» [34, с. 149]. Здесь Ева уже не «первая грешница», а сама земная субстанция: «женщине — вся земля» означает не столько обладание, сколько отождествление. Женщина–земля – это то, на чём совершается «чей-нибудь смертный грех»: чужая вина и чужое спасение привязаны к её телу. Расстояние до неба («Ах, далеко до неба!») маркирует дистанцию до Психеи, до чистого духа; еванская природа здесь познаёт сама себя прежде всего как природу

«ниже» – как почву, на которой «происходит» чужая судьба. В таком понимании телесность оказывается не только источником искушения, но и полем ответственности – «для другого», что во многом определяет и то, как Цветаева переживает собственную плоть в интимной лирике и, особенно, в дневниковых записях [73, с. 106].

В «Дневниковой прозе» Цветаева формулирует, на первый взгляд, жёстко платоническую оппозицию: «Душа у меня — царь, тело — раб» [95, т. 1, с. 248–250]. Однако уже следующая запись подрывает эту ясность: «Бог, давший мне широкие плечи и крепкие руки, знал, что он делал. Но Бог, давший мне при этом такую душу — определённо не знал» [95, т. 1, с. 251]. Телесность здесь одновременно унижена и оправдана: она – «раб», но раб, обеспечивающий выносливость, рабочую силу, возможность переносить революционный быт, голод, стирку, «две корзинки – кроткую и злостную», которые приходится тащить к станции. В то же время душа оказывается чрезмерной для этого тела, «неподходящей» ему по масштабу. Так в дневнике проступает мотив внутренней «несовместимости» тела и души, который Ибрагимов справедливо рассматривает как один из частных вариантов постоянного цветаевского сюжета «несоразмерности» всех элементов бытия – мира, языка, любви и собственного «я» [33, с. 118].

Показательно, что в одной из поздних записей 1919–1921 годов Цветаева оговаривается: «У некоторых людей тело более духовно, чем у других душа (Аля, Серёжа)» [95, т. 1, с. 259–260]. Эта фраза, стоящая в одном ряду с размышлениями о «душе-царе», демонстрирует: телесное не сводится для неё к низшему, «евинскому» регистру. Тело может быть «духовнее души» – то есть более открытым, более способным к жертве, к труду, к непосредственному соучастию в жизни другого. В этом смысле телесный облик дочери Али и мужа Сергея – их «духовные тела» – составляют для Цветаевой ту часть еванского опыта, где «земля» уже не только тяжесть, но и опора, «доброе тело» любви. Именно об этой двусмысленности телесного как «рабского» и «царственного» одновременно пишет, например, Никольский, показывая, как повседневная

материальность быта («гнилой картофель», «фунт масла», «пружина, на которой спит ребёнок») в прозе Цветаевой превращается в носитель предельного метафизического смысла [59, с. 182].

В интимной переписке – к Эфрону, к Родзевичу, к Пастернаку – телесное самоосознание проявляется прежде всего как опыт предельной гибкости и предельного отказа. В записной книжке Цветаева формулирует свою «формулу любви»: «Я в любви: гибкость до последнего предела, и — в последнюю минуту — отпор (гордыня)» [95, т. 2, с. 310–312]. Здесь «гибкость» может быть прочитана как готовность тела следовать за страстью, за движением другого, за его волей; «отпор» – как немедленное возвращение к душевному суверенитету, к тому самому «царю». Архаическое «евино» тело, склонное к уступчивости, к падению, в последней точке оказывается подчинено гордой Психее – и это напряжение, по мысли Т. Павловой, становится главным источником «лирического конфликта поздней Цветаевой» [71, с. 137]. Наконец, важнейший пласт телесного самоосознания связан у Цветаевой с темой голода, нищеты, бытового унижения – и здесь еванский сюжет «греха» и «расплаты» неожиданно оборачивается в социальный и даже этический сюжет стыда за тело. В московских записях 1919 года поэт фиксирует: «Неприлично быть голодным, когда другой сыт. Корректность во мне сильнее голода — даже голода моих детей». Голодное тело, по логике обычной морали, ничего не «нарушает», но для Цветаевой оно уже само по себе становится источником греховного ощущения – «неприличия». Ева здесь – не соблазнительница, а нищая, которая, тем не менее, ощущает на себе ответственность за чужой комфорт. Этот мотив внутренней, «самоприсвоенной» вины в ситуации телесного унижения перекликается с теми моделями «самосуда», которые мы видели в стихотворении «Вчера ещё в глаза глядел...»: вина перед любимым, вина перед детьми, вина перед случайным прохожим – всё это вариации одного и того же жеста принять на своё тело, на свою «землю» грех чужого мира.

Таким образом, мотив телесного самоосознания в интимной лирике и дневниках Цветаевой не сводится ни к упрощённому платонизму, ни к

модернистскому «культу тела». Он строится как сложный внутренний диалог Евы и Психеи в самой структуре «я»: тело по-евински принимает на себя грех, падение, тяжесть, но в то же время именно через тело героиня узнаёт предел собственной гибкости, меру собственной ответственности и возможность духовного превышения. В этом смысле телесная тема становится у Цветаевой одним из главных мест, где архетип Евы перестаёт быть только мифологемой и превращается в форму автобиографического самосознания – в язык, которым женщина говорит о себе, своей любви и своей судьбе.

2.4. Диалог архетипов: структура дихотомии «тело – душа»

Внутренняя дихотомия «тело – душа» у Цветаевой никогда не раскрывается как отвлечённая метафизическая схема; она проходит через саму структуру лирического «я», его жест, голос, физиологию. Именно поэтому архетип Евы и архетип Психеи у Цветаевой не столько «сосуществуют», сколько сталкиваются, поляризуются и взаимно обостряют друг друга: телесное «я» как Ева и душевно-воздушное «я» как Психея постоянно разоблачают взаимную несостоятельность, организуя то, что можно назвать драмой самоосознания тела и души. Современная исследовательская традиция всё чаще описывает эту двуполусную модель как ключ к цветаевскому мифу о личности: так, Н. В. Войтехович говорит о «двух регистрах» женской субъективности — «земном» и «воздушном», связывая их с фигурами Евы и Психеи в её ранней романтической поэтике, а затем в автобиографической прозе [17, с. 15–18]; Э. А. Радь, анализируя дневниковые и эссеистические тексты поэта, показывает, что формула «тело / душа» у Цветаевой никогда не нейтральна: она всегда маркирует «конфликт статусов», когда «душа узурпирует власть», а телу отводится роль обслуживающего инструмента [65, с. 45–47].

Эта асимметрия предельно сгущена в уже упоминавшейся дневниковой записи: «Душа у меня — царь, тело — раб». Здесь задана исходная установка дихотомии: не равновесие, а подчинение. «Царь» и «раб» образуют не столько пару, сколько вертикаль власти; тело — обслуживающее, подотчётное, «отвечающее» за решения, принятые в иной инстанции. В том же блоке записей

Цветаева уточняет парадокс этой конструкции: «Бог, давший мне широкие плечи и крепкие руки, знал, что он делал. Но Бог, давший мне при этом такую душу — определённо не знал» [95, т. 1, с. 248–250]. Телесная крепость, «широкие плечи», здесь фигурирует ресурсом выносливости, но именно душа, «которая не знает меры», превращает этот ресурс в источник постоянного несоответствия между возможным и дозволенным.

В стихотворении «В сновидящий час мой бессонный, совиный...» (цикл «Сок лотоса») эта онтологическая расщеплённость сформулирована как автопортрет: лирическая героиня определяет свою «двуединую суть» как движущуюся «из недр земных — и до неба», как обладательницу «двух знаний, вкушенных всласть» — «к законам земным дорогое пристрастье» и «к высотам прекрасную страсть». Внутри этой формулы легко различимы обе архетипические фигуры. «Законы земные», «пристрастье» к ним, вкус «низовой» справедливости и телесной необходимости очерчивают круг Евы: земли, крови, «здесь-и-сейчас». «Высоты», «страсть» к ним и сам жест движения «до неба» маркируют пространство Психеи — души, вырывающейся из земной гравитации. Однако, в отличие от абстрактного дуализма философских систем, у Цветаевой обе линии проходят через одну и ту же «я-форму»: «двуединая суть» — это невозможность выбора, постоянное пребывание в растяжке между «законами земными» и «высотами» [23, с. 118].

Архетип Евы в этой системе прежде всего связан с опытом телесной конечности, голода, страсти, вины. Во многих дневниковых фрагментах периода московского голода 1918–1919 годов тело выступает как нечто отдельно терпящее, как «пищевод», существующий в режиме резкого отчуждения от личности. Цветаева подчёркивает, что «хлеб, данный мне, может оказаться случайностью», тогда как «сон, виденный обо мне, всегда сущность»; благодарность, по её формулировке, «допустима только за души», и подлинное «спасибо» звучит как: «за то, что ты есть» [93, с. 220–226]. Ева-телесность здесь — зона нужды и стыда: «неприлично быть голодным, когда другой сыт... корректность во мне сильнее голода» [там же, с. 228–230]. Телесное страдание

описано максимально конкретно — запахи кухни, «гнилая картошка», «фунт масла»; но оно постоянно отталкивается сознанием, которое предпочитает стыд, отказ, «корректность» самой возможности опознаваться через нужду.

Тот же архетипический контур проступает в интимной лирике, где телесное «я» неизменно осознаёт себя как «грех» и «расплату». В стихотворной автопоэтике Цветаевой «низ» почти всегда связан с мотивами крови, пола, земли, случайности рождения; «верх» — с голосом, дыханием, словом. Исследователи отмечали, что в любовных циклах 1910-х годов «грех» обозначает не столько конкретный проступок, сколько сам факт телесной вовлечённости, «перевеса плоти над духом»; этот мотив уже рассматривался, например, в работах С. И. Ельницкой и других исследователей «земной страсти» поэта [26, с. 180–190]. Именно эта «земная» линия восходит к архетипу Евы: Ева у Цветаевой — не «источник» греха, а сама ситуация тела, вынужденного отвечать за решения души.

Психея, напротив, появляется как фигура принципиально вне-телесная, «воздушная», и в то же время — более реальная, чем конкретная биография. Уже в ранней книге «Психея. Романтика» эта мифологема оказывается именем творческой души, которая «выводит» героиню за пределы её же собственных бытовых ролей; позднее, по наблюдению Н. В. Войтехович, Психея у Цветаевой всё решительнее «внутричеловечивается», превращаясь не в отдельный персонаж, а в сам способ существования лирического сознания [17, с. 24–27]. В публицистике и дневниках это сознание описывает себя первой и основной категорией — «душа». «О Боже ты мой, как объяснить, что поэт — прежде всего — строй души!» — пишет Цветаева, подчёркивая, что поэтическая индивидуальность задаётся именно конфигурацией «души», а не биографическими обстоятельствами [93, с. 58–59].

В знаменитой серии записей о самоубийстве тело и душа оказываются полюсами радикально расходящихся стратегий. Цветаева формулирует парадоксальную, но внутренне последовательную мысль: «Смерть страшна только телу. Душа её не мыслит. Поэтому, в самоубийстве, тело — единственный

герой. / Самоубийство: lâcheté души, превращающаяся в героизм тела. Героизм души — жить, героизм тела — умереть» [93, с. 142–144]. Здесь сталкиваются два кодекса: душа как Психея призвана выдерживать длительность, идти через страдание, не признавая за собой права на «выход»; тело как Ева — единственное, что реально «умирает», что берёт на себя удар. Эта сцена предельного расхождения и есть крайняя форма поляризации архетипов: Ева совершает жест, Психея — отказывается его санкционировать.

При этом у Цветаевой нет устойчивой иерархии, где душа всегда выше тела. Она способна зафиксировать случаи, когда именно тело оказывается «более духовным» началом, чем душа: «У некоторых людей тело более духовно, чем у других душа (Аля, Серёжа)» [93, с. 96–97]. В этой формуле архетип Евы обретает неожиданно положительный знак: телесность может быть носителем высшей меры — бескорыстия, бесстрашия, непосредственности, тогда как «душа» (в её рефлексивном, интеллигентском варианте) склонна к слабости, сомнению, «трусости». Современная критика справедливо указывает на эту амбивалентность тела в цветаевской системе: Э. А. Радь пишет о «телесной духовности» как о возможности «вывода» плоти из зоны чистой биологии в пространство этики и жертвенности [65, с. 46].

Именно в перекрёстке этих амбивалентностей и выстраивается диалог Евы и Психеи. В любовной лирике зрелого периода Психея почти всегда говорит языком высоты — воздуха, холода, отрыва. В том же цикле «Сок лотоса» появляется формула: «Есть час души, как час луны...», далее перечисляются «час мглы», «час ножа» — время, когда душа выходит из дневной «плотской» занятости и вступает в свои собственные права [26]. Этот «час души» всегда ночной, внедеятельный, асоциальный; он противостоит дневному времени тела, занятого хлебом, детьми, очередями, стиркой — всему тому, о чём Цветаева с беспощадной конкретностью пишет в дневниках революционных лет [93, с. 82–85].

С другой стороны, в поэтических текстах, непосредственно связанных с архетипом Евы, телесный опыт никогда не закрыт от высоты. Так, в «Царь-девице» тело называется «бренным», которое нужно «укрепить», чтобы оно выдержало избранный свыше путь; в ритме крещения младенца соединяются «земные» жесты и вертикаль призвания: физическое «тело бренное» оказывается единственно возможным носителем сверхличной «войны» и судьбы [81, с. 120–123]. Ева здесь — не только «земля» и «грех», но и необходимая опора для движения «до неба»; без этого «бренного» являющееся в душе Психеи «высотное» остаётся абстракцией.

Наконец, диалог архетипов проявляется и на уровне авторефлексии о собственном ремесле. В известном эссе о театре Цветаева противопоставляет поэта и актёра: «поэт — être, актёр — paraître», подчёркивая, что для поэта голос — «броня, личина», за которой скрыта голая душа, тогда как актёр «пользуется» телом и чужим словом ради внешнего эффекта [96, с. 310–312]. В этом оппозиционном ряду поэт оказывается фигурой Психеи (существенного, «бытийного»), актёр — фигурой Евы, вовлечённой в сферу «видимости», телесного представления. Но и здесь оппозиция не замыкается в ценностной иерархии: Цветаева признаёт, что без «голоса», без телесной медицины души Психея остаётся немой, и потому вынуждена заключать временный союз с телом-Евой, принимая на себя риск «позорного столба» сцены [52, с. 45–47].

Таким образом, структура дихотомии «тело – душа» у Цветаевой строится не по линии статического разделения, а по линии постоянного расхождения и взаимного пересечения архетипов Евы и Психеи. Ева концентрирует в себе всё, что связано с землёй, голодом, грехом, конечностью, но одновременно — с выносливостью и жертвенностью тела; Психея отвечает за высоту, воздух, «час души», но также — за беспощадный внутренний суд, который тело превращает в виновное и подлежащее расплате [33, с. 10–12]. Исследовательские работы, специально посвящённые поэтике этой дихотомии, справедливо подчёркивают, что «евинское» и «психеевское» начала у Цветаевой не дополняют, а обнажают друг друга: чем выше взлёт Психеи, тем ощутимее тяжесть Евы, чем сильнее

телесное «падение», тем настойчивее душа требует от себя «героизма жить» [17]. Внутри этого напряжения и разворачивается тот «диалог архетипов», который задаёт не только образ героини, но и сам тип цветаевского лирического сознания.

Внутренняя логика цветаевского мира устроена таким образом, что оппозиция «тело – душа» перестаёт быть частной антропологической темой и превращается в универсальный способ организации поэтической реальности. Исследователи неоднократно отмечали «антитетичность» её поэтики, когда любое состояние задаётся через напряжение между двумя полюсами – земным и высотным, плотским и духовным, временным и надвременным [68, с. 59]. В работах о поэтике оппозиций у Цветаевой подчёркивается, что антитеза выступает не украшением, а «несущей конструкцией» её идиостиля: именно через неё разворачивается движение субъекта и строится пространство текста [67, с. 73]. Подобная «дихотомическая» организация в равной мере охватывает и любовную лирику, и поэтические манифесты, и дневниковую прозу, что позволяет говорить о дихотомии «тело – душа» как о принципе построения всего цветаевского поэтического мира [23, с. 210].

Характерно, что уже программное стихотворение «Кто создан из камня, кто создан из глины...» выстраивает субъект по отношению к другим именно через элементарную оппозицию: тяжёлое – устойчивое – «каменное» и «глиняное» против подвижного, морского, вспенённого. Лирическое «я» определяет себя как «бренную пену морскую», но эта «бренность» не просто хрупкость тела, а особый, «пенный» способ существования души – на границе между формой и распадом, между всплеском и исчезновением. Внутренний закон здесь уже задан: человек не совпадает с телесной материей, из которой «создан», его сущность всегда больше и подвижнее любой вещественной формы. В этой перспективе плоть не отрицается, но включается в более общую дихотомию «стихия – форма»: морская пена у Цветаевой одновременно и субстанция, и способ духовного бытия [71, с. 45–47].

Тот же принцип двойной перспективы обнаруживается в раннем поэтическом автокомментарии «Моим стихам, написанным так рано...». Здесь дихотомия организована не по горизонтали тела и души, а по вертикали времени: «моим стихам...» противопоставлены «через сто лет» те, кто их услышит. Лирический субъект существует сразу в двух планах – юное, ещё «не знающее, что я поэт» тело и уже как бы предстоящая в будущем, признанная «душа стихов», которую откроют другие. Сама ситуация «сорвавшихся, как брызги из фонтана» строк, «как искры из ракет», задаёт тот же «пенный» режим бытия, что и в «Кто создан из камня...», но теперь дихотомия смещена: плотский, быстрый жест письма против длительного, почти посмертного существования текста как формы души [52, с. 172].

В «Стихах к Блоку» дихотомия «тело – душа» приобретает особенно концентрированное выражение на уровне образа имени. Формула «Имя твое – птица в руке, / Имя твое – льдинка на языке» выстраивает два плана: осязаемо-телесный – «птица», «льдинка», «рука», «язык» – и не поддающийся удержанию, воздушно-скользящий. Имя, то есть духовная сущность, переживается как вещь, вписанная в тело, но всякий раз ускользающая, тающая. Плоть здесь не аннулируется, а становится местом прохождения духовной энергии: через руку, через язык, через ощущение холода. В этом двойном устройстве имени можно увидеть модель того, как у Цветаевой вообще устроены отношения тела и души: душа не существует вне телесных медиумов, но каждый такой «медиум» в момент контакта превращается в чистую неуловимость [63, с. 156].

Дневниковая проза фиксирует тот же опыт двойного существования, но уже не в любовной, а в онтологической перспективе. Цветаева неоднократно описывает своё состояние как жизнь «на двух этажах» – во сне и наяву, в действии и в наблюдении. «Есть особая порода снов, я бы сказала – максимум дозволенной во сне жизни... Не сон о человеке, а сам он... От сна – только закрытые глаза», – пишет она, подчёркивая, что в сновидении душа продолжает жить собственной, не менее «реальной» жизнью, чем тело наяву. В другом месте она формулирует: «Мой сон – не отдых, а действие, действо, которого я – и

зритель, и участник». Эти записи выявляют принципиально двухплановое восприятие бытия: каждое событие имеет телесный и душевный ряд, причём последний не вторичен, а зачастую оказывается даже более насыщенным и действенным [81, с. 54–56].

Существенно, что дихотомия «тело – душа» в дневниках практически всегда сопряжена с ещё одной – «быть – казаться». Цветаева делает знаменательную помету: «Стиль есть бытие: не мочь иначе»; эта формула снимает привычное противопоставление «внешней» формы и «внутреннего» содержания. Стиль – это способ существования души, её неизбежная плоть. Поэтому эстетическое у неё не существует вне этического: «Не надо работать над стихами, надо, чтобы стих над тобой (в тебе!) работал» – здесь субъект не конструирует текст «снаружи», а сам становится местом, где стих как духовная сила «работает» с телесным материалом голоса, руки, дыхания. Эта обратимость направлений («я пишу стих» / «стих пишет меня») и определяет, как устроена дихотомия тела и души в сфере творчества: тело выступает не как препятствие, а как арена, где душа осуществляет свой жест [63, с. 200]

Исследователи, работающие с цветаевской поэтикой оппозиций, неоднократно замечали, что подобные дневниковые формулы по сути являются метаязыком её поэзии. В работах, посвящённых системе антитез у Цветаевой, подчёркивается, что постоянное столкновение «нижнего» и «верхнего» планов (земля – небо, дом – путь, вещь – имя) формирует не только образный строй, но и синтаксис: поэтическая фраза буквально «ломается» на переломе между двумя полюсами, отражая внутреннюю неустойчивость субъекта. При этом противопоставление никогда не замыкается в схеме, оно всегда переживается как личная драма, как опыт «двойного видения». Так, размышляя о море, Цветаева пишет, что не может назвать любовь к нему любовью, если нет «дела» – плавания, труда, риска; чувство без действия – тупик. Здесь снова возникает дихотомия: душевное состояние против телесного, практического подтверждения – и именно невозможность их совпадения переживается как трагедия [88, с. 41].

Особую важность приобретает та линия, где противопоставление «тело – душа» переходит в противопоставление «жизнь – текст». В многочисленных автокомментариях и поздних прозаических фрагментах Цветаева настаивает, что прозу ей «утомительно» писать, потому что в ней «слишком многое кажется лишним», тогда как в стихе «всё необходимо». В этой оценке форма жанра прямо связана с возможностями души и тела: проза тяготеет к материальной «избыточности», к подробности, стих – к предельной духовной концентрации, почти телесному изнеможению ритма. Для описания собственного положения она выбирает парадоксальные формулы: «Для меня стихи – дом, “хочу домой” с чужого праздника». Дом – пространственное, материальное; но всё, что привязано к телу (квартира, мебель, «праздник»), оказывается «чужим», тогда как подлинный дом – текст, то есть форма души. Дихотомия «тело – душа» здесь преломляется в дихотомию «быт – бытие», и именно последняя структурирует её автобиографический миф [81, с. 115].

Если вернуться к архетипической оптике, можно сказать, что архетип Евы у Цветаевой несёт в себе не только телесность, но и принцип «здесь-и-сейчас» – времени и пространства, а архетип Психеи – принцип «там» и «потом», то есть времени души и её вертикального пути [71, с. 106]. Однако и Ева, и Психея у неё никогда не существуют изолированно: они постоянно вторгаются в зоны друг друга, образуя подвижную, конфликтную структуру. Исследователи, обращавшиеся к архетипическим моделям в цветаевском тексте, подчёркивали, что подобное взаимопроникновение – способ удержать в одном поэтическом мире и плотское, и метафизическое без их окончательного разведения [59, с. 36]. В этом смысле дихотомия «тело – душа» не сводится к иерархии (душа «выше» тела), а оказывается механизмом непрерывного внутреннего диалога, где ни один из полюсов не может быть устранён без разрушения целого.

Именно поэтому цветаевская дихотомия всегда динамична. Она не предлагает примиряющего синтеза, но настаивает на сохранении напряжения как единственно возможного состояния для живого субъекта. «Жизнь всегда перехитрит Творца», – записывает Цветаева, полемизируя с Гюго: любая

законченная схема (в том числе и схема «правильного» соотношения души и тела) оказывается меньше живого опыта [81, с. 140]. В результате её поэтический мир строится не вокруг найденного равновесия, а вокруг самой линии разлома — той «вертикальной трещины», которая проходит через тело, душу, текст, историю [52, с. 194]. Дихотомия «тело — душа» в таком миропорядке превращается в главный принцип организации: она задаёт ось, вдоль которой выстраиваются образы, ритмы, жанры, и в то же время остаётся внутренней драмой, которая никогда не разрешается до конца.

В логике предыдущих параграфов дихотомия «Ева — Психея» описывалась прежде всего как конфликт: тело и душа, земля и воздух, низ и верх, между которыми лирическое «я» разрывается. Однако внутри цветаевского мира эта оппозиция не только разрывает, но и работает как механизм сближения: именно через крайнее напряжение двух полюсов возникает возможность их синтеза [71, с. 118]. Там, где ранняя «Ева» ещё переживает свою плоть как «грех» и «наказуемость», а «Психея» требует почти безусловного ухода в высоту, в более поздних текстах появляется третий план — пространство, где телесное и духовное уже не разводятся, а взаимно друг друга переводят [59, с. 42].

Показательно, что один из ключевых автопортретов Цветаевой строится именно на образе промежуточной стихии. В знаменитом тексте «Кто создан из камня, кто создан из глины...» лирическое «я» определяет себя как «бренную пену морскую», «серебряющуюся и сверкающую» на границе стихий: не земля и не небо, а вода, вечно меняющая форму и не сохраняющая силу тяжести [63, с. 137]. Здесь уже не столько разводятся «тяжёлое» и «воздушное», сколько показывается их постоянное перетекание: плоть оказывается не неподвижной материей, а состоянием движения, «пенной», которая сама по себе и телесна, и одновременно рассыпчато-несхватна [63, с. 138]. В этом автопортрете Цветаева видит, по сути, формулу цветаевского синтеза: «телесное» определяется через динамику, а «душевное» — через способность тела не затвердевать, оставаться в режиме волны.

В поэме «Крысолов» этот переход от оппозиции к соединению телесного и духовного проговаривается уже не через образ «пены», а через музыкальный код. В одном из программных фрагментов звучит формула: тело – лишь «тени тень», век тела — краткая «пены трель», тогда как звук поднимает «флагом» дух. На первый взгляд здесь снова повторяется жёсткая иерархия: тело иллюзорно, дух реален. Но если вслушаться в контекст, становится очевидно, что дух без телесного носителя звука невозможен. Именно рот, дыхание, голосовая связка создают ту «трель», которая поднимает «флаг» духа [88, с. 60]. Музыка — а у Цветаевой, как справедливо замечает А. Павловский, «была началом начал» её поэтики — становится третьей величиной, связывающей плоть и дух: телесный жест (дыхание) выполняет духовную работу, а духовная энергия реализуется только как звуковое, то есть телесное явление [там же, с. 67]. В этом смысле поэтический (и музыкальный) голос — уже не «душа против тела», а «душа, действующая телом».

Именно на этом пересечении строится и интимная лирика Цветаевой зрелого периода, где изначально конфликтная оппозиция «Ева – Психея» получает опыт временного равновесия. В широко цитируемом стихотворении «Мне нравится, что Вы больны не мной...» тело входит в текст не как источник греха, а как условие соразмерности и свободы: тяжёлый «шар земной», который «не уплывёт под нашими ногами», удерживает обоих в общей земной гравитации [52, с. 208]. Здесь земное — уже не то, что «стаскивает» душу вниз, а та опора, на которой возможно не растворение «я» в «ты», а свободное сосуществование двух субъектов. Любовь больше не требует жертвенности Евы и не требует безусловного «вознесения» Психеи; она строится на взаимном признании телесной конечности и духовной дистанции [71, с. 130–132].

С тем же мотивом соотносится стихотворение к Сергею Эфрону («С. Э.»), где статус брака описан через чисто телесный знак — кольцо: «Я с вызовом ношу его кольцо! / Да, в вечности — жена, не на бумаге». Физический предмет, круг металла на пальце, становится в этом тексте знаком вечного, метафизического обязательства. Телесный жест — «носить кольцо» — окрашен здесь не как

социальный ритуал, а как акт духа, открытый «вечности» [52, с. 225]. Исследователи справедливо видят в этой сцепке материального знака и метафизического смысла один из важнейших примеров того, как у Цветаевой телесное перестаёт быть просто «низшим» планом, становясь местом явления духовного [20, с. 143–147].

Синтетическая модель особенно ясно выстраивается там, где в поле зрения оказывается не только тело и душа двух любящих, но и их совместное «двукрылое» существование. Стихотворение 1918 года, обращённое к Эфрону («Как правая и левая рука...»), строится на метафоре двух частей одного тела: «твоя душа моей душе близка» «как правое и левое крыло», но затем «вихрь встаёт» и «бездна пролегает» между этими крыльями. Исходная фигура — единый организм, в котором две души соотносятся как части одного тела; конфликт появляется как вторичный, «вихревой» элемент [63, с. 205]. В рамках нашего сюжета это принципиально: Ева и Психея здесь уже не антагонистки, а два крыла единого существа, возможность расхождения которых не отменяет их изначальной соприродности [71, с. 98].

Дневниковые и автобиографические тексты, объединённые в «Земные приметы», радикализируют это ощущение «двуплана» человеческого существования, но не на уровне любовного диалога, а на уровне творческого самосознания. Цветаева многократно возвращается к теме физического истощения и духовного избытка, формулируя это в афористических параллелях: скульптор зависит от мрамора и резца, художник — от холста и кисти, музыкант — от струн, тогда как у поэта «может остановиться только сердце» [81, с. 230–233]. Тело здесь уплотняется до единственного органа, в котором сходятся и физическое, и духовное: остановка сердца одновременно и биологический конец, и прекращение работы стиха. Иначе говоря, именно сердцу отводится роль точки синтеза, «места» совпадения телесного и поэтического [59, с. 124].

То же пространство пограничности, где физическое и духовное не разделяются, а наслаиваются друг на друга, проступает и в записях о сне.

Цветаева пишет о «особой породе снов», которые являются «максимумом дозволенной во сне жизни»: не «сон о человеке», а как бы «сам он», переживаемый «всеми пятью чувствами» [81, с. 243]. Сон — биологическая функция тела, но в этой записи он оказывается ареной сверхинтенсивного духовного опыта; «зоркий сон» продолжает работу сознания, не уступая бодрствованию по степени реальности. Такой опыт трудно отнести к одной из сторон дихотомии: это уже не «телесное» и не «чисто духовное», а то, что возникает на их стыке, когда тело делает возможным сугубо душевное переживание [52, с. 215].

Переход от конфликта к синтезу можно проследить и в том, как Цветаева описывает собственное творчество в поздних заметках. Программная формула «стихи — дом, “хочу домой” с чужого праздника» задаёт именно целостное пространство, где и душа, и тело обретают «место» [20, с. 154]. Вернуться «домой» означает не отречься от мира телесных случайностей, а привести их в порядок, «расселить» во внутреннем ритме стиха. В этом смысле, как подчёркивает Е. М. Гуковская, поэтический текст у Марины Цветаевой становится моделью примирённого микрокосма, где «евинская» плоть и «психеевская» высота уже не враждуют, а «создают напряжённое, но устойчивое единство» [20, с. 153].

Наконец, важно, что движение к целостности в цветаевском мире никогда не отменяет исходной дихотомии. Синтез у неё всегда подвижен и временен, он возникает в «мгновениях высшей собранности», в вдохе, в трели, в кольцевом жесте руки, в мгновении «двукрылой» близости, и тут же может быть разрушен вихрем, бездной, падением [63, с. 210–213]. Но именно в этих кратких состояниях совпадения телесного и духовного можно увидеть конечный вектор её поэтической онтологии: дихотомия «тело – душа» у Цветаевой существует не ради вечного разрыва, а ради поисков формы, в которой разрыв хотя бы на миг превращается в единство [71, с. 110–113].

Внутренняя дихотомия «тело – душа», прослеженная выше на материале архетипов Евы и Психеи, в цветаевском мире никогда не остаётся на уровне

абстрактной оппозиции. Она постоянно разыгрывается как внутренняя мистерия, как серия «сцен» с распределёнными ролями, сменой масок, контрастами света и тьмы. Собственно, это и можно обозначить как мифопоэтическую драматургию внутреннего опыта поэта [52, с. 220–223].

Показательно, что Цветаева сама мыслит своё отношение к искусству через театральную метафорику. В записных книжках она формулирует: «Я и Театр: я принадлежу к тем зрителям, которые, по окончании мистерии, разрывают на части Иуду» [81, с. 261]. Театр здесь не площадка иллюзии, а пространство крайней истины, где после завершения действия неизбежен жест насилия — расправа с предателем. Перенесённая во внутренний план, эта установка означает, что собственный опыт неизменно ставится в поэтическом тексте как трагедия, где лирическое «я» одновременно и действующее лицо, и объект беспощадного суда [59, с.128]. Отсюда та внутренняя жестокость по отношению к «евинскому» началу — к телесной, соблазняющей, «греховной» стороне, — о которой уже шла речь в предыдущих параграфах, но теперь она выводится в форму сценического действия [71, с. 117]. Не случайно Цветаева столь резко разводит поэта и актёра: «Театр не благоприятен для Поэта, и Поэт не благоприятен для Театра», — цитирует она Гейне и развивает: «Поэт в плену у Психеи, актёр Психею хочет взять в плен». Формула принципиальна для нашей темы: поэт — это тот, кто целиком подчинён душевной стихии (Психее), актёр — тот, кто стремится подчинить душу внешнему эффекту тела, голосу, жесту. Но в собственном письме Цветаевой «актёрская» пластика, «телесность» постоянно проникает внутрь поэтического высказывания, телесная Ева и душевная Психея оказываются внутренними ролями, которые лирическое «я» то присваивает, то отвергает.

В цикле «Магдалина» (1920-е), который исследователи не раз характеризовали как один из ключевых опытов мифологизации женской судьбы у Цветаевой [63, с. 184–190], эта внутренняя драма получает буквальную сцену. Библейская фигура Марии Магдалины конденсирует в себе оба архетипа: падшую плоть Евы и просветлённую Психею, обращённую к Христу. В

дневниковой записи Цветаева подчёркивает именно телесный, «евинский» дар Магдалины: «Мария Магдалина принесла Христу в дар свою молодость, — женскую молодость, со всем, что в ней бьющегося, льющегося, рвущегося» [81, с. 220]. Молодость как движение, кровь, порыв — чистая стихия тела, но именно она становится жертвой, приношением. В поэтическом цикле это приношение развёртывается в цепь сцен — ночной город, грязь, таверна, ступени к дому, ноги Христа, — которые выстраиваются по строгой вертикали: от «нижнего» пространства греха к «верхнему» пространству благодати [52, с. 135]. Мифологический сюжет здесь не иллюстрирует, а структурирует внутреннюю траекторию: телесная Ева, проживая опыт Магдалины, как бы «сыгрывает» роль Психеи, проходя через унижение, раскаяние и самоотдачу [71, с. 201].

Сходный приём развёртывания внутреннего конфликта в космическую, «сценическую» картину виден в стихотворении «Полночь», где под лирическим монологом о страхе и ожидании проступает апокалиптическая мизансцена [29, с. 95–98]. Там «над капищем безумья и грехов» собирается гроза, и пространство делится на «внизу» — хаос, плоть, капище, и «вверху» — надвигающийся суд, молния, свет. Здесь снова сталкиваются два начала: «евинское» дно («капища грехов») и «психеевская» высота, где гроза прочитывается как фигура духовного вмешательства [20, с. 212]. Важно, что это не отвлечённая аллегория: гроза — событие, которое «сыгрывается» на небе, и лирический субъект оказывается внутри этой сцены как зритель и участник, как тот, кто «ожидает удара». Структура стиха напоминает трёхчастную драму: экспозиция (картина ночи и «капищ»), нарастание напряжения (сбор грозы), возможность катарсиса — но без развязки, перенесённой внутрь читательского переживания [63, с. 192–195].

В записных книжках поэт неоднократно описывает собственную внутреннюю жизнь в терминах действия и сцены. Характерна запись: «Мой сон — не отдых, а действие, действо, которого я — и зритель, и участник» [81, с. 145–147]. Сон, то есть пространство бессознательного, оказывается у Цветаевой ещё одной сценой, где «зритель» и «актёр» совпадают в одном лице. Далее следует описание повторяющегося мотива падения: «отвесный полет вниз

(непрерывность падения)»; «падаешь — и не кончаешь, и знаешь, что не кончишь, не до-упадешь — и поселяешься в падении» [81, с. 148]. Это почти чистый архетип: Ева как падение, изгнание, но переведённый в сугубо внутренний план. «Поселиться в падении» означает принять состояние «грехопадения» не как единичный акт, а как длительность, как форму существования. Тело здесь даёт образ (полет, падение), душа — сознание бесконечности этого движения. В результате внутренний опыт вырастает до мифологемы — вечного падения, в котором субъект оказывается «дома» [71, с. 205].

Собственный любовный опыт поэта, в дневниках и письмах, тоже прописан как роль, как неизменная последовательность сцен. О себе в любви Цветаева замечает: «Я в любви: гибкость до последнего предела, и — в последнюю минуту — отпор (гордыня)» [92, с. 130]. Это не просто психологический автопортрет; это мини-сценарий, где заранее задана динамика: максимальная уступчивость (телесная, эмоциональная) и затем резкий жест дистанции, жест «Психеи», отступающей от растворения. Исследователи не раз обращали внимание на сценическую природу цветаевской любовной лирики: внутренний диалог с «ты» строится как череда входов и выходов, обращений, реплик, пауз, что особенно очевидно в циклах «Стихи к Блоку» и «Разлука» [63, с. 196–198]. В этом плане «гордыня» в дневниковой формуле — не нравственный дефект, а структурная необходимость: тот последний «отпор», который позволяет Психее не раствориться в Еве, душе — не исчезнуть в теле.

Особое место в этой внутренней драматургии занимает мотив дома и пути. В одном из поздних автокомментариев Цветаева пишет: «Для меня стихи — дом, “хочу домой” с чужого праздника» [95, т. 1, с. 260]. Дом — это не бытовое пространство, а место, где душа становится собой, где снимается актёрская маска. «Чужой праздник» — внешний мир, мир ролей, телесной суеты. Возвращение «домой» — движение Психеи к своему центру. Но путь к этому дому, как мы видели на материале «поэм» (Лестницы, Горы) и циклов вроде «Магдалины», неизбежно проходит через зоны риска, падения, греха. Именно

поэтому мифопоэтический сюжет (лестница, гора, город, пустыня) становится у Цветаевой формой самописания: внутренний опыт разворачивается по законам мифа, а миф, в свою очередь, оказывается единственно адекватной моделью для описания крайних состояний души [20, с. 304]. Для Цветаевой характерна «мифопоэтика конфликта» [70, с. 145], где личный сюжет любви и разрыва превращается в архетипический сценарий движения «от жизни к смерти» и «от плоти к духу». Орлов, обсуждая «странности любви» у Цветаевой, подчёркивает её «антиномичность» и «стремление прожить любовное чувство до мифологической крайности» [60]. Эти наблюдения согласуются с тем, что видно на уровне дневниковой рефлексии: Цветаева программно мыслит себя как существо, живущее в режиме вечной репетиции и вечной премьеры, там, где любая эмоция немедленно превращается в миф, а любой миф — в сцену внутреннего саморазыгрывания.

Итак, мифопоэтическая драматургия у Цветаевой — это способ держать в поле зрения одновременно оба полюса дихотомии: Еву и Психею, тело и душу. В пространстве стиха они не сливаются и не примиряются окончательно, но постоянно играют друг друга, меняются местами, пробуют чужую маску. Внутренний опыт поэта таким образом перестаёт быть «биографией» и становится серией мифологических «медитаций в действии», где каждая сцена — это новый поворот той же вечной драмы о падении и восхождении, о плотской виновности и душевной свободе.

ВЫВОДЫ

Во второй главе предлагаемого исследования нами обосновывается аксиологическая значимость дихотомии «тело — душа / Ева — Психея» в художественном универсуме поэтических текстов М. И. Цветаевой. Исходя из выявленных ранее структурных особенностей организации лирического субъекта, способов мифологизации биографического материала и формирования вертикально ориентированного поэтического пространства, оказывается возможным утверждать, что конфликт телесного и духовного начал, сосредоточивающийся в архетипических фигурах Евы и Психеи, выступает не

частным тематическим мотивом, а основополагающим принципом её миромоделирования. Обозначенное в ходе исследования обращение поэта к различным религиозно-философским и мифопоэтическим моделям (античной, библейской, христианско-мистической, модернистской) и культурным традициям сопряжено с их интерпретацией через призму внутреннего пути: проживание лирической героиней «нижнего» регистра телесности, падения, вины и расплаты (Ева) и «верхнего» регистра восхождения, света, воздуха, внутреннего преображения (Психея) становится принципом проверки их онтологической состоятельности и ценности для субъектного сознания, задавая рамки того, как личная жизнь, творческий опыт и мифологический сюжет могут сводиться в единую структуру лирического «я».

Осмысление дихотомии «тело – душа / Ева – Психея» таким образом оказывается неотделимым от постановки онтологических вопросов о природе лирического субъекта, о границах биографического и внутреннего времени, о возможности духовного преображения при сохранении опыта конечности и телесной укоренённости. Разрешением обозначенного конфликта является выявленная в поэтическом и автобиографическом корпусе Цветаевой концепция внутренней вертикали и мифопоэтической драматургии, позволяющая, посредством экстремального «проживания» состояний падения, испытания, расщепления и последующего восхождения, интегрировать телесный и духовный планы в единую, хотя и внутренне напряжённую, структуру личности. В обращённости к архетипу Психеи как модели внутреннего пути, проходящего через «смерть» и возрождение, и к архетипу Евы как языку земного, плотского, греховного опыта лирическим субъектом одновременно утверждается онтологическая значимость телесного и духовного измерений и преодолевается разрушительная сила их радикального разведения: дихотомия «Ева – Психея» предстает как универсальный принцип организации цветаевского поэтического мира, в рамках которого конфликт тела и души не устраняется, но становится условием формируемой в тексте внутренней целостности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе выявления концептуальных оснований дихотомии архетипов Евы и Психеи в структуре и семантике поэтического мира М. И. Цветаевой мы приходим к следующим теоретическим и практическим выводам.

В аспекте теории архетипа и мифопоэтики нами рассмотрен ряд основных научных концепций, посвящённых осмыслению архетипического начала в художественном сознании, охарактеризована специфика его структурной реализации в поэтическом тексте и описаны методологические принципы анализа мифологемы Женского в контексте русской культуры Серебряного века. Показано, что категория архетипа в отечественной традиции имеет многослойную природу: от платоновского первообраза и неоплатонической идеи через юнгианскую модель коллективного бессознательного к философско-эстетическим интерпретациям В. С. Соловьёва, Н. А. Бердяева, А. Ф. Лосева и др. В русской словесности архетип утрачивает узко психологическое значение и приобретает духовно-онтологический и символический статус: он функционирует как структурный принцип художественного текста, соединяющий индивидуальный опыт и универсальные культурные смыслы, личное переживание и «память формы», закреплённую в традиции.

Используемый нами комплексный подход предполагает совместное рассмотрение архетипических моделей (Ева, Психея, София) и их жанрово-родовых модификаций в лирике, поэмах и автобиографической прозе М. Цветаевой, с опорой на мифопоэтический метод (В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, М. Элиаде), а также на современные исследования языка и образной системы поэта (Н. В. Войтехович, Э. А. Радь и др.). В качестве ключевых характеристик архетипа выявлены его структурообразующая, семиотическая, герменевтическая и аксиологическая функции: архетип задаёт вертикальную ось текста, формирует устойчивую систему оппозиций («верх – низ», «тело – душа», «земля – воздух»), обеспечивает внутреннюю цельность мира и создаёт поле интерпретационных возможностей для читателя.

В семантическом плане дихотомия «Ева – Психея» рассматривается нами как синтез общекультурных и индивидуально-авторских представлений о женском опыте, наделённых ценностным статусом и обнаруживающихся в процессе реконструкции художественного мира М. Цветаевой. Архетип Евы аккумулирует «нижний регистр» существования: телесность, страсть, падение, вину, расплату, связанную с землёй и кровью; архетип Психеи конденсирует «верхний регистр»: душевную высоту, воздух, свет, преображение и внутреннюю жертвенность. Их взаимодействие разворачивается не как статичная символическая схема, а как динамическая драматургия внутреннего пути поэта, в которой тело и душа постоянно входят в конфликт, полемику и попытку взаимного преодоления. В этом смысле мифологема Женского становится у Цветаевой не только способом репрезентации «другого» (женщины как персонажа), но и главным кодом саморефлексии поэтического «я», формируя особый тип «женской» модели авторского сознания, при которой личная биография, культурный миф и религиозная символика вступают в состояние продуктивного пересечения.

На основании рассмотренного теоретического материала в первой главе были определены теоретико-методологические основания анализа архетипов Евы и Психеи в контексте мифопоэтики русской поэзии XX века, а также описаны основные типы художественных стратегий, в которых мифологема Женского выступает ядром моделирования личности. Установлено, что в поэтике Серебряного века женский образ выполняет двойную функцию: символическую (обращение к глубинным культурным слоям – библейскому, античному, христианско-мистическому) и рефлексивную (пространство, где поэт осмысляет собственную природу). В этом ряду творчество М. Цветаевой демонстрирует особую степень архетипической насыщенности: Ева и Психея здесь не только наследуют общеевропейским моделям, но и радикально переосмысливаются, превращаясь в структурные «маски» лирического субъекта, через которые проговаривается конфликт тела и духа.

Во второй главе на материале лирики, больших поэм и дневниковой прозы М. Цветаевой выявлены конкретные формы реализации дихотомии «тело – душа / Ева – Психея» и прослежена её эволюция. Показано, что уже в ранней любовной лирике 1910-х годов формируется архетипическое «евинское» сознание, воспринимающее любое нарушение любовной связи как следствие собственной вины, а телесное влечение – как «первородный грех» субъекта. В текстах типа «Вчера ещё в глаза глядел...» вина предшествует событию, а расплата становится внутренним временем чувства; женщина оказывается виновной не в конкретном поступке, а в самой интенсивности своей страсти. В этих структурах Ева выступает как фигура телесного самоосознания, а мотив греха – как способ артикуляции непримиримого конфликта между желанием и духовным идеалом.

Дальнейшее развитие архетипической системы поэта связано с формированием вертикально ориентированного пространства в поэмах («Поэма Горы», «Поэма Воздуха», «Крысолов») и циклах 1920–1930-х годов. Здесь архетип Психеи приобретает статус самостоятельного принципа, организующего восходящее движение души через страдание, утрату формы и опыт «обратного дыхания». Анализ «горных» текстов и «Поэмы Воздуха» показал, что духовное усилие у Цветаевой всегда сопряжено с пространственным и телесным измерением: путь наверх проходит через истощение плоти, отказ от цвета, лишение опоры. В «Крысолове» этот мотив доводится до предела: исчезновение детей прочитывается как символ ухода «душ без формы», необходимых для будущего преображения, а сама поэма занимает место «нижней точки» в единой вертикали пути Психеи, где тень и пустота становятся исходным материалом новой жизни.

Особое внимание уделено дневниковым и эссеистическим текстам М. Цветаевой, которые позволяют увидеть, как архетипическая дихотомия «Ева – Психея» переходит на уровень авторских самоопределений. Формулы «Душа у меня — царь, тело — раб», «я влюблена не в себя, я влюблена в эту работу: слушание», размышления о стыде даяния и невозможности «платной любви» выявляют устойчивую аксиологическую иерархию: душа мыслится как

единственный подлинный центр личности, тело – как область служения и испытания, а отношения с Другим – как пространство, где проверяется подлинность этой иерархии. При этом телесная тема (голод, усталость, физическая беспомощность) обнажает предельную зависимость субъекта от материального мира, что и задаёт напряжённую динамику между «евинским» опытом падения и «психеическим» стремлением к высоте.

Итогом проведённого анализа становится утверждение, что дихотомия «тело – душа / Ева – Психея» в поэтическом мире М. Цветаевой выступает не частной тематической оппозицией, а фундаментальным принципом миромоделирования. Взаимодействие архетипов структурирует художественное пространство по вертикали, определяет движение лирического сюжета от падения к попытке восхождения, организует субъектную перспективу, в которой любое жизненное событие переживается как испытание целостности. При этом синтез телесного и духовного никогда не приводит к окончательному примирению: конфигурация Евы и Психеи постоянно перераспределяется, полюса меняются местами, но сама вертикаль – необходимость выбора между «низом» и «верхом» – остаётся неизменной.

В этом смысле индивидуально-авторская мифопоэтика М. Цветаевой демонстрирует особый тип духовного опыта, где целостность мыслима только через разлад, единство – через внутренний раскол, а архетипический сюжет женской судьбы становится моделью пути поэта. Дихотомия Евы и Психеи позволяет увидеть в её творчестве не просто совокупность мотивов тела и души, но развёрнутую драматургию самосознания, в которой каждое стихотворение, каждая поэма, каждое дневниковое признание являются очередной попыткой ответить на вопрос о границах человеческой природы. Тем самым исследование архетипов Евы и Психеи в поэзии М. Цветаевой не только уточняет структуру её художественного мира, но и способствует более широкому пониманию мифопоэтических механизмов русской литературы XX века, для которой поиск духовной вертикали в условиях исторического и личного кризиса становится определяющим содержанием.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. — 1970. — № 3. — С. 121–142.
2. Айзенштейн Е. О. О поэтическом контексте в лирике М. Цветаевой на примере стихотворения «Ударило в виноградник...» // Актуальная Цветаева — 2012: к 120-летию со дня рождения поэта: сб. докладов. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2014. — С. 245–255.
3. Александрова И. М. Мифопоэтика XX века: опыт топологической рефлексии. — М.: Лабиринт, 2014. — 228 с.
4. Антокольский П. Книга Марины Цветаевой (1966) // Марина Цветаева в критике современников: в 2 ч. / сост. Л. А. Мнухин. — Ч. 2: 1942–1987. — М.: Аграф, 2003. — С. 348–368.
5. Аскин Я. Ф. Время и творчество // Пространство и время в искусстве. — Л.: ЛГИТМИК, 1988. — С. 12–21.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 11–193.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
8. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. — Екатеринбург: УрГПУ, 1996. — 286 с.
9. Беляев А. Женский образ в русской литературе. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. — 198 с.
10. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М.: Республика, 1996. — 336 с.
11. Боров Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». — М., 1981. — 328 с.
12. Бродовская Ю. И., Коркина Е. Б. Цветаева. Несколько ударов сердца: письма 1928–1933 годов / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Ю. И. Бродовской, Е. Б. Коркиной. — М.: Вагриус, 2003. — 256 с.
13. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — 423 с.

- 14.Васильева Г. М. Морфология культуры: археология культурных структур. — Иваново: ИВГУ, 2021. — 300 с.
- 15.Веремьев А. А. Введение в культурологию: учеб. пособие для вузов / А. А. Веремьев. — Брянск: Курсив, 2000. — 154 с.
- 16.Войнович А. А. Архетипические образы в русской поэзии XX века. — М.: ЛитРес, 2018. — 248 с.
- 17.Войтехович Р. С. Психея в творчестве М. Цветаевой: эволюция образа и сюжета. — Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. — 164 с.
- 18.Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 414 с.
- 19.Гаспаров М. От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Статьи и тексты. — Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1992. — Sbd. 32. — С. 5–16.
- 20.Гиппиус З. Н. Песня // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: антология / ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая. — М.: Наука, 1993. — 608 с.
- 21.Горькова Т. А. Книги стихов Цветаевой: системно-генетический анализ. — М.: Логос, 2004. — 312 с.
- 22.Горькова Т. «Поэзия собственных имен»: автобиографичность поэзии М. Цветаевой // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Большеве: сб. докладов. — М.: Стратегия, 2005. — С. 11–21.
- 23.Гуковская Е. М. Очерки по поэтике Цветаевой. — Л.: Наука, 1989. — 312 с.
- 24.Гуревич П. С. Философия культуры : учеб. пособие для гуманитарных вузов / П. С. Гуревич. — 2-е изд., доп. — М.: Аспект Пресс, 1995. — 288 с.
- 25.Дарвин М. Н. Проблемы цикла в изучении лирики. — Кемерово, 1983. — 103 с.
- 26.Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2004. — 304 с.

- 27.Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. — М.: Высшая школа, 2004. — С. 182–197.
- 28.Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. — М.: Наука, 2003. — 248 с.
- 29.Жирмунский М. В. Поэтика русской поэзии // Преодолевшие символизм. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — С. 364–405.
- 30.Забезинский Г. Вулканическая бунтарка: о Марине Цветаевой // Современник. — 1962. — № 6. — С. 57–67.
- 31.Зиновьева А. Ю. Вокруг «Куста» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. — 2010. — № 3 (21). — С. 44–56.
- 32.Злобин В. Д. Цветаева и философия Серебряного века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 290 с.
- 33.Ибрагимова С. Р. Поэтика дихотомии «Тело–Душа / Ева–Психея» в русской поэзии Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Казань: КФУ, 2017. — 21 с.
- 34.Иванова Н. Образ Евы в русской поэзии. — М.: ЛКИ, 2009. — 215 с.
- 35.Иваск Ю. Похвала российской поэзии (отрывок) // Марина Цветаева в критике современников: в 2 ч. / сост. Л. А. Мнухин. — Ч. 2. — М.: Аграф, 2003. — С. 602–603.
- 36.Каган М. С. Философская теория ценности. — СПб., 1997. — 128 с.
- 37.Каган Ю. М. О еврейской теме и библейских мотивах у Марины Цветаевой: опыт толкования нескольких стихотворений // De Visu. — 1993. — № 3. — С. 55–61.
- 38.Карсавин Л. П. Святые отцы и учителя Церкви: раскрытие православия в их творениях. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 176 с.
- 39.Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 608 с.
- 40.Клодт О. Психея в культуре XX века: между традицией и модерном. — СПб.: Азбука, 2011. — 264 с.

41. Коркина Е. Б. Неизданное. Семья: история в письмах. — М.: Наука, 1999. — 358 с.
42. Королёва С. Ю. Теория мифа и практика литературоведческого анализа: к проблеме междисциплинарных связей / С. Ю. Королёва // Труды Русской антропологической школы. — 2004. — С. 33–46.
43. Кулаков В. А. Русская поэтическая мифология. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 208 с.
44. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами / пер. с англ. А. П. Хомик. — К.: София, 1997. — 336 с.
45. Липкин С. И. Вечер и день с Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: возвращение на родину. — М.: Аграф, 2002. — С. 127–137.
46. Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. — СПб.: Алетейя, 1997. — 508 с.
47. Лосев А. Ф. Миф—Число—Сущность. — М.: Мысль, 1994. — 366 с.
48. Лосев Л. Перпендикуляр: ещё к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой // Марина Цветаева, 1892–1992 / под ред. С. Ельницкой, Е. Эткинда. — Нортфилд; СПб.: Максима, 1992. — С. 100–109.
49. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
50. Лубский А. В. Русский культурный архетип. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 173 с.
51. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. — Иерусалим: Малер, 1982; 2-е изд. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 224 с.
52. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / пер. с англ. С. Зенкевича. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1997. — 312 с.
53. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 1994. — 136 с.

54. Мещерякова И. А. Библейские мотивы в поэзии М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. — М.: МГУ, 2002. — 228 с.
55. Мещерякова И. А. Библейские мотивы в творчестве М. Цветаевой 1910-х годов // Шестая Цветаевская международная науч.-темат. конференция: сб. докладов / отв. ред. В. И. Масловский. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1999. — С. 193–201.
56. Могилевская О. В. Дихотомия души и плоти у Цветаевой. — Могилёв: МГУ, 2021. — 280 с.
57. Морозова Т. Душа и плоть: поэтика двойственности. — М.: РГГУ, 2015. — 240 с.
58. Муратова Е. Ю. Роль мифологических и библейских имён в поэтике Марины Цветаевой // «Чужбина, родина моя!»: эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: сб. докладов. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2004. — С. 454–462.
59. Никольский В. Мифы и поэзия Цветаевой. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 232 с.
60. Орлов В. Марина Цветаева. Судьба, характер, поэзия (1965) // Марина Цветаева в критике современников: в 2 ч. / сост. Л. А. Мнухин. — Ч. 2. — М.: Аграф, 2003. — С. 256–323.
61. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Т. Джуровой. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
62. Панны Л. Попытка теодицеи в поэзии Цветаевой // Добро и зло в мире Марины Цветаевой: сб. статей / ред.-сост. Н. И. Шубникова-Гусева. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2007. — С. 155–166.
63. Пашкова А. М. Образ Психеи в поэзии М. И. Цветаевой: мифопоэтическая структура // Литературная символика. — 2015. — № 4. — С. 120–133.
64. Петрова Е. Женское начало в символизме. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — 270 с.

- 65.Радь Э. А. «Верно услышать — вот моя забота»: триединства в
жизнетворчестве М. И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории
и практики. — 2017. — № 6 (72), ч. 2. — С. 45–48.
- 66.Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификации
архетипического сюжета в движении эпох. — М.: ФЛИНТА; Наука, 2014. —
276 с.
- 67.Раков В. П. Логос и стиль Марины Цветаевой: опыт теоретического
описания // Константин Бальмонт, Марина Цветаева: сб. науч. трудов. —
Иваново: ИГУ, 1996. — С. 71–80.
- 68.Ревзина О. Г. Безмерная Цветаева: опыт системного описания поэтического
идиолекта. — М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2009. — 600 с.
- 69.Розин В. М. Культурология: учебник / В. М. Розин. — 2-е изд., перераб. и
доп. — М.: Гардарики, 2003. — 462 с.
- 70.Романова Г. В. Использование библеизмов в поэзии Марины Ивановны
Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж: ВГУ, 2003. — 223 с.
- 71.Рудик И. Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты. Стихи.
Выпуск I» (1922). — Tartu: University of Tartu Press, 2014. — 184 с.
- 72.Рыбальченко Т. Л. Поэзия второй половины XX века: хрестоматия-
практикум. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 2004. — 376 с.
- 73.Семёнова Е. Символика женского архетипа. — СПб.: Алетейя, 2010. — 222
с.
- 74.Тамарченко А. Диалог М. Цветаевой с Шекспиром (проблема «Гамлета») //
Марина Цветаева. 1892–1992: Норвичские симпозиумы. — Нортфилд
(Вермонт): Русская школа Норвичского университета, 1992. — С. 159–169.
- 75.Телегин С. М. Термин «мифологема» в современном российском
литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной
картине мира писателя. — Астрахань: Астраханский университет, 2010. —
С. 14–16.
- 76.Топорков А. Л. (отв. ред.). «Вечные» сюжеты и образы в литературе и
искусстве русского модернизма. — М.: Индрик, 2015. — 416 с.

77. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М.: Наука, 1983. — С. 227–285.
78. Трессидер Дж. Словарь символов. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
79. Трубников Н. Н. Время человеческого бытия. — М.: Наука, 1987. — 256 с.
80. Тюпа В. И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы). — Тверь: Тверской гос. университет, 2002. — 80 с.
81. Тышковская Л. В. Мифы Марины Цветаевой. — М.: Директ-Медиа, 2020. — 240 с.
82. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — СПб., 2000. — 213 с.
83. Фатеева Н. А. Синтез целого: на пути к новой поэтике. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 352 с.
84. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичёва, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалёва, В. Г. Панова. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 764 с.
85. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993. — 390 с.
86. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. — Тверь: ТГУ, 1992. — 124 с.
87. Фрейд З. «Я» и «Оно» / З. Фрейд ; пер. В. Полянского, А. Франковского. — СПб.: Азбука, 2017. — 288 с.
88. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002. — 437 с.
89. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. — СПб.: Академический проект, 2003. — 816 с.
90. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Академический проект, 1999. — 512 с.
91. Хомский Н. Язык и мышление / Н. Хомский ; пер. с англ. Б. Ю. Городецкого; под общ. ред. и с предисл. В. А. Звегинцева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. — 122 с.

92. Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть: письма 1922–1936 годов / сост. и предисл. И. Д. Шевеленко. — М.: Вагриус, 2008. — 720 с.
93. Цветаева М. И. Дневниковая проза. — М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. — 192 с.
94. Цветаева М. И. Письма к Константину Родзевичу / подгот. Е. Б. Коркина. — Ульяновск: Дом печати, 2001. — 200 с.
95. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. — М.: Эллис Лак, 2000–2001. — 1104 с.
96. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994–1995. — 3920 с.
97. Цветкова М. Английские лики Марины Цветаевой // Вопросы литературы. — 2003. — № 5. — С. 100–134.
98. Чешков М. А. Глобальность как базовое понятие глобалистики / М. А. Чешков // Век глобализации. — 2008. — № 2. — С. 3–11.
99. Шахриари Маргочоиех С. Категория женской ментальности в поэзии М. Цветаевой // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. — 2012. — № 2. — С. 147–157.
100. Шевеленко И. Д. По ту сторону поэтики (к характеристике литературных взглядов М. Цветаевой) // Звезда. — 1992. — № 10. — С. 151–161.
101. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
102. Элиаде М. Миф и символ. — М.: Прогресс, 1980. — 415 с.
103. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторение // Элиаде М. Избранные сочинения. — М.: Ладомир, 2000. — С. 23–124.
104. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. — М.: АСТ, 2023. — 149 с.